821.135.1.09
E 498

GUNIVAS

MIHAI CIMPOI

ESENȚA FIINȚEI

(Mi)teme și simboluri existențiale eminesciene

Mihai Cimpoi

ESENŢA FIINŢEI

(Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene

Viaţa / Fiinţa • Moartea / Nefiinţa • „Arătările" fiinţei •
„Nodul tragic" • Frumuseţea negativă • Limitele •
Angoasa (spaima, neliniştea) vs. Dorinţa (Dorul) • Suferinţa • Singurătatea •
Melancolia Timpul şi spaţiul • Ne-sfârşirea (Eminescu şi Brâncuşi) • Abisul •
Destinul • Disperarea • Nimicul (nihilismul şi „apusul de **zeitate")**
Devenirea • Mişcarea • Voinţa (Eminescu şi Schopenhauer). Cercul. •
Taina (nonsensul şi nihilismul relativ) • Simbolismul medieval •
Lumea ca teatru • Fiinţa şi Raţiunea (Eminescu şi postmodernismul) •

CZU 821.135.1.09

Editura GUNIVAS SRL, *Chişinău MD2012,*
str. Vlaicu Pîrcălab. nr. 45, birou 400
Tel.: (373 2) 22 06 91, (373 2) Tel./Fax: (373 2) 22 05 69
E-mail: gunivas@moldovacc. md

Redactor: Horia Zava
Lector: Lucia Ciocanu
Coperta: *Anatol Tomoianu (reproduceri după „*cercurile rotite*"*
*desenate de Eminescu şi gravura lui Albrecht Durer „*Melancolie*")*
Design şi tehnoredactare: Sergiu *Ciuş*
Procesare de texl: Mariana Covalschi
Prepress: Editura GUNIVAS

Descrierea CIP a Camerei Naţionale a Cărţii
Cimpoi, Mihai
Esenţa Fiinţei: (mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene / Mihai Cimpoi; cop.: Anatol Tomoianu. - Ch.: **Gunivas, 2003.** - 280 p.
ISBN 9975-908-34-9
821.135.1.09

ISBN 9975-908-34-9
© 2003 Gunivas
© 2003 Mihai Cimpoi
Tipărit la tipografia „Combinatul poligrafic" com. 30832.

CUPRINS

Argument 7
Viaţa / Fiinţa 11
Moartea / Nefiinţa 15
„Arătările" Fiinţei 25
„Nodul tragic" 37
Frumuseţea negativă 44
Limitele 48
Angoasa (spaima, neliniştea) vs. Dorinţa (Dorul) 54
Suferinţa 65
Singurătatea 71
Melancolia 79
Timpul şi spaţiu! 95
Ne-sfârşirea (Eminescu şi Brâncuşi) 106
Abisul 115
Destinul 123
Disperarea 134
Nimicul (nihilismul şi „apusul de zeitate") 140
Devenirea 148
Mişcarea 156
Voinţa (Eminescu şi Schopenhauer) 169
Cercul 186
Taina (nonsensul şi nihilismul relativ) 211
Simbolismul medieval 219
Lumea ca teatru 244
Fiinţa şi Raţiunea (Eminescu şi postmodernismul) 262
Summary 268
Indice de nume 271

ARGUMENT

Cugetul nostru caută să descifreze - în frenezia cunoaşterii - ceva din misterul vieţii, fiindcă numai „dezlegarea misterelor ne apropie de absolut" (Petre Ţuţea). Ce descoperă căutătorul pornit să cunoască lumea şi copleşit de întrebări de felul Ce? De ce? *Cum? În ce scop? Ce este omul? Care este sensul vieţii?* În primul rând, chinul sisific al căutării însăşi, care nu-i oferă certitudinea găsirii unui sens clar, totul alunecând în ceaţa indeterminării. Conştiinţa limitelor terorizează suveran căutătorul care îşi dă seama cu deosebită luciditate că „omul, fiinţă situată între infinit şi neant, el însuşi o parte a universului, nu poate cuprinde legătura indisolubilă a tuturor lucrurilor întregului şi deci universul" (Pascal).

Limitele sunt chiar pragurile opace heideggeriene ale existenţei, generate de neliniştea morţii care îl stăpâneşte mereu pe om. „Fiinţă limitată în timp şi destinată morţii" (Heidegger), omul caută totuşi să-şi definească relaţiile sale cu contingentul şi transcendentul, să înţeleagă esenţa lumii, umplându-şi sufletul cu acea kantiană „veşnic nouă şi crescândă admiraţie şi veneraţie" atunci când îşi îndreaptă gândul spre două lucruri: „cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine". Aceste două lucruri îl scutesc pe omul kantian să rătăcească în întunecimi, căci sunt limpezi în conştiinţa existenţei sale. În faţa cerului înstelat de deasupra sa, omul kantian simte o „necuprinsă întindere de lumi peste lumi şi sisteme de sisteme şi durata fără sfârşit a mişcărilor lor periodice, a începutului şi dăinuirii lor". Cel de-al doilea porneşte chiar din sinea sa nevăzută, din propria sa personalitate şi îl leagă de lumea nesfârşitului care accentuează întâmplătorul, universalul, necesarul. Primul lucru limitează, duce spre un punct al universului din care a purces materia, în timp ce cel de-al doilea sporeşte la infinit valoarea fiinţei care nu se limitează la o anumită determinare şi la un anume scop, la limitele vieţii, şi „se întinde în nesfârşit".

Omul eminescian este, la începuturi, un om kantian care sfidează limitele „cercului strâmt" printr-o permanentă transgresiune a imediatului. Poetul apelează la o fermecătoare oglindă de aur de felul celeia pe care zeiţa Isis i-o arată regelui Tla în ceasul morţii în care cerul se adânceşte în infinitul ei, iar fiinţa faraonului apare cel puţin ca o clipa suspendată. Pe o tablă neagră apare *cercul mare roşu* de care sunt aninate piramidal fiinţele.

Limpezirea oglinzii care permite ca eternitatea din cer să se uite în ea însăşi şi să se mire de frumuseţea ei este un act magic, exercitat în permanenţă de omul eminescian pentru a surprinde lumea într-un singur semn. El se descoperă pe sine ca un adevărat Narcis, învăluit în oglindă de această eternitate sfân*tă.* Ea este *fluidă, dulce, caldă.* Anume astfel o resimte visătoarea fata din *Călin,* visătorul Dionis, alţi visători eminescieni.

Eternul curgător ia formă de ceva foarte viu şi sclipitor, adică de *Viaţă.* Apare, astfel, o dublă reflexie: cea a Eului pur narcisiac şi cea a Altuia care este anume viul.

Narcisul eminescian se cufundă în Viaţă, căci apa în care se oglindeşte el nu este altceva decât, hegelian vorbind, mediul fluid universal, decât viaţa ca proces. Fluxul universal simplu este însi-nele şi diferenţa formaţiilor pe care le înfăţişează procesul este Altul. În pornirea sa de a se afirma, Eul consumă viaţa nu pentru a o distruge, ci pentru a afirma - paradoxal - tot viaţa, pe altul. Prin faptul că el (prin conştiinţa-de-sine) o suprimă, se transformă în *dorinţă.* Chemarea obsesivă a iubitei, la Eminescu, are loc sub imperiul unei atare dorinţe: „Vino-n codru la izvorul/ Care tremură pe prund,/ Unde prispa cea de brazde/ Crengi plecate o ascund. (...) // Vom visa un vis ferice,/ Îngâna-ne-vor c-un cânt/ Singuratece izvoare,/ Blânda batere de vânt; // Adormind de armonia/ Codrului bătut de gânduri,/ Flori de tei deasupra noastră/ Or să cadă rânduri-rânduri" (*Dorinţa).*

Apa individuală devine o apă universală, reflexia dublată aducând şi dedublarea eului; iubita este dorită în cadrul armonios şi fluid al vieţii, într-un timp pur, intim-originar al acesteia. Viaţa este obiectul dorinţei noastre şi prin dorinţă cădem în ea.

Cădem, astfel, în prima capcană existenţială, eul narcisiac eminescian nefacând o excepţie în acest sens.

Vin, apoi, alte capcane, care determină apariţia „nodului tragic" şi a tensiunii existenţiale permanente, mereu alimentată de conştiinţa Urnitelor, a *tngânării fiinţei / vieţii* cu *nefiinţa / moartea,* a căderii în abis şi în zona nimicului, în *spaţiu, timp* şi în cercul destinului. Fiinţa se „arată", după cum spune Eminescu, se dezvăluie prin factori esenţiali, prin fundamentele existenţei: *suferinţă, angoasă, disperare, voinţă, mişcare.* Începe un proces dramatic, pus chiar sub semnul „nodului tragic", de devenire, de transformare a lui Narcis în Hyperion, care presupune o luptă interioară, un dezbin (cuvântul e eminescian) cu sine însuşi, o încercare de redare şieşi a propriului eu pur, neîntinat ontologic prin acel strigăt final „Pe mine mie redă-mă" din *Odă (în metru antic),* poezie cu care începe, după părerea lui Nichita Stănescu, poezia modernă românească.

La Hegel, *fiinţa* dă naştere opusului său, nimicul, pentru ca cele două să fie mediate de conceptul de devenire. La Kierkegaard, sinele apare în faţa lucrurilor nesigure şi trecătoare ca un dativ, precum acel „mie" al copilului, conceptele sale fiind norocul, ghinionul, destinul.

Heidegger spune ferm: „De îndată ce Dasein-ul (fiinţa-în-aici) există, e deja prin chiar acest fapt aruncat în această posibilitate (de fiinţă-către-moarte)".

Omul eminescian - narcisic apoi hyperionic - caută principiile universale, fundamentele existenţei,

„esența ființelor" asemenea „rădăcinilor" lui Empedocle, „semințelor" lui Anaxagora, „atomilor" lui Democrit, „prototipurilor" lui Platon, „ideilor" lui Hegel, „categoriilor" lui Kant. El caută, înfrigurat și cuprins de „tremurul" pozitiv, înființător, ontologicul pur. („O altă lume pe astă lume am visat" spune în *Icoană și privaz).* Lumea este însă „strâmbă, urâtă", plină de nori, și-i produce un *dezgust existențial* sub forma apropiată a angoasei, spleen-ului, ennui-ului „Aveți viața și puterea... sunteți roți ale mașinei, / Ce se mișcă-n jur de soare prin puterile luminei - / Am un singur privilegiu - mi-e urât, sunt trist, bolnav, I Sunt bătrân ca și moșnegii, deși tânăr... dar nu sclav" (Dezgust, variantă la Scrisoarea IV). Tot în această variantă, poetul spune că iubirea îl respinge, iar frumusețea-i face greață, că este cuprins de „golul sufletesc" și străbătut de „săgeata morții crude".

Volumul de față propune o re-lectură a poeziei și mitopo(i)e-ticii eminesciene prin *grila existențială* și „nodul tragic" în care se adună toți existențialii. *Tensiunea ontologică* e datul esențial al eminescianismului, tradusă și într-un sinergism, care e mai mult decât armonia observată de Vianu și sinestezia (baudelairiană); e o asociere într-un Tot a tuturor organelor, sistemelor, factorilor. Ființarea pentru plinul sufletesc ca și ființarea pentru golul sufletesc (pentru nimic, precum zice Sartre) se împreunează, la Eminescu, într-un singur acord sinergetic.

VIAŢA /FIINŢA

Viziunea eminesciană asupra *vieţii* consună cu viziunea modernă asupra vieţii ca proces continuu de trecere de la ne-viu la viu printr-o creştere negentropică graduală a originii componentelor sistemelor vii, *viaţa* apare din *viaţă, viaţa* dă naştere la viaţă. Viul este un sistem bine ordonat, în care fiecare element îşi are funcţia şi poziţia sa (pre)determinată.

Cunoscutul fizician Erwin Schrodinger vorbea în eseul Ce *este viaţa* (1943) despre „configuraţia" cvadridimensională (pat-tern) în care este implicată nu doar structura şi funcţionalitatea, ci şi întreaga totalitate ontogenetică de la punctul prim al fecundării. Cromozomul are în el un mesaj codificat (code-script) al formării evolutive a individului. Este „codul de legi şi puterea executivă sau, ca să folosim o altă comparaţie, planul arhitectului şi forţa constructorului la un loc".

Geneticianul francez Francois Jacob propunea, în tratatul său Logica Viului (1970), noţiunea de PROGRAM, identificat cu programul genetic care include informaţie, mesaj, cod şi care face ca reproducerea unui organism să constutuie reproducerea elementelor lui structurante. Programul vieţii este programul genetic care posedă mijloace de a executa, în cadrul celulelor, planurile arhitecturale ale organismului (a se vedea Lucian Gavrilă, *Viaţa - un experiment nesfârşit,* Bucureşti, 1995, p. 12).

Marele spectacol al posibilităţilor pe care le oferă natura individului nu schimbă însă invarianţa „planului chimic" al celulei.

Eminescu gândeşte viaţa anume ca pe un plan arhitectural iniţial, codificat în punctul prim ce s-a mişcat, „cel întâi şi singur", care izbucneşte cu forţa genetică intrinsecă: „Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii... / De atunci negura eternă se desface în fâşii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii..." (Scrisoarea I)

Arhitectul şi constructorul, ca ipostaze ale viului plănuit şi ale celui în proces de realizare, de „executare" sălăşluiesc împreună într-un singur „pachet" existenţial, în care începutul desfăşurării forţei („mult mai slab ca boaba spumii") este cauză şi scop, este posibilitate de mişcare şi mişcare declanşată, este reproducere ca autoreproducere, este pachet despachetat, este nucleu de-nuclearizat, este replică a mişcării la starea pe loc care naşte un sistem întreg de replici, este sistemul viu al atragerii progresive în viaţa animată de un *dor nemărginit.* Este evident că dorul nemărginit este viaţă desfăşurată în şi prin sine însăşi, este viul în reacţie în lanţ, în replicitate continuă (dor în replică la dor, ca în câmpul nuclear al „dorului" folcloric). *Dorul nemărginit* desfăşoară, în cadrul unui grandios proces de naştere şi desfacere în fâşii a universului, dorul de „mişcare" de viaţă, care este planificat în primul punct cinetic. Pe firul său animator în lanţ este *arhilecturată* lumea după legile dure ale ordinii, rigorii.

Organicismul eminescian se manifestă aici cu toată evidenţa. Ce poate fi mai organic decât autoreproducerea? Or, dorul (nemărginit) se impune anume prin calitatea sa autoreproductivă, prin puterea imensă de desfăşurare în sine şi prin sine, de a face - ca să zicem aşa - o sinteză pe baza propriilor gene, aşa cum în procesul de sinteză a macromoleculelor, numit *replicaţie,* se valorifică informaţia ereditară codificată în ele. *Dorul nemărginit* este, astfel, absolut constructural dorului în stare de primă ieşire din ascuns şi din nepătruns, peste care „în sine împăcată stăpânea eterna pace".

Distanţându-se de lumea mare, omul eminescian este surprins de faptul că arhitectorul a prevăzut în planul său iniţial nu doar un principiu constructiv, ci şi unul destructiv. Atât de viul punct mişcător primordial i se arată acum ca primul colţ obscur al vieţii, ca un colţ al răului: „Căci răul este colţul vieţii. Vecinic răul/ Întâiul rol îl joacă-e colţ în orice cuget,/ în orice voinţă, în orice faptă mare" *(Andrei Mureşanu). În* programul său genetic, arhitectul vieţii a pus răul alături de bine, nefiinţa alături de fiinţă. Constructorul executor nu a făcut decât să rămână fidel, în construirea vieţii, acestui principiu divin / demonic. Planul lumii se dovedeşte a fi „adânc – şiret" nedumerindu-l pe Andrei Mureşanu: „Ce plan adânc - şiret!/ Cum în sămânţa dulce a răului s-a pus/ baterea de viaţă!"

Universul se demonizează tot atât de firesc precum se diviniza în începuturile lui aurorale, desfăşurându-se şi stingându-se - acum - după un implacabil principiu entropic. După Schrodinger, descreşterea entropiei, ca trăsătură esenţială a sistemelor vii, duce la descreşterea în continuare a entropiei, la un ordin mai mare, în timp ce creşterea entropiei duce spre o progresivă creştere, generând, prin stadiul avansat al dezordinii, Moartea. Reînstă-pânirea demonicului impune decăderea entropică, înmormântând imperiul într-un „chaos întins fără de sine" şi făcând ca neantul să se întindă pe lumile murinde. *Dorul nemărginit* se entropizează şi el, devenind un „dor nebun", primul ţinând de logos întrupător, celălalt invocând un „cuvânt al nimicirii" pe care ţine să-l înveţe omul eminescian în ipostaza lui Andrei Mureşanu ce imaginează, în meditaţia sa amară nihilistă, un univers în totală înstăpânire a lui Satan: „O, de-aş. vedea furtuna că stelele desprinde,/ Că-n cer talazuri nalte de negură întinde,/ Că prin acele neguri demoni-n stoluri sboară / Şi lumea din adâncuri o scutură uşoară/ Ca pleava... Cerul cu sorii lui decade,/ Târând cu sine timpul cu miile-i decade,/ Se-nmormânteză-n chaos

întins fără de fine,/ Căzând negre şi stinse surpatele lumine./ Neantul se întinde/ Pe spaţiuri deşerte, pe lumile murinde./ Văzându-le striga-re-aş de-un dor nebun cuprins: / „Mărire ţie, Satan, de trei ori ai învins!/ Atuncea mă primeşte prin îngerii pieirei,/ Mă-nvaţă, şi pe mine cuvântul nimicirei./ Adânc, demonic, rece. Ti-o jur astă ştiinţă/ Eu aş striga-o-n lume c-o cruntă uşurinţă.../ Atunci, negreşte, soare... atunci să tremuri cer..." *(Mureşanu).*

Indiferent însă de registrul pozitiv sau negativ al reprezentării, viaţa e văzută în sensul interpretării ei de fizicienii şi biologii secolului XX ca „program", ca „plan", ca „proiect" codificat, ca „vis" ancestral. Procesul organic replicativ al vieţii ilustrează narcisismul general eminescian, conform căruia viul e oglindire şi sporire a imaginii iniţiale a viului, e înaintare autoreproductivă. Este viul surprins în viul potenţat.

„Al istoriei pian" din Memento mori, „al secolelor plan" sau „planul genezei" („Idee,/ Pierdută-ntr-o palidă fee/ Din planul Genezei, ce-aleargă/ Ne-ntreagă!") din timpuria „fantazie" Ondina, „planul, precugetarea, planul de rele, planul adânc" sau „planul frumos" din *Andrei Mureşanu,* „planul adâncei întocmeli" şi „planul vieţii ascuns în colţu-obscur" sunt izomorfisme ale punctului „întâi şi singur" în care este planificată viaţa. Este un nucleu radiant, un „pachet" de potenţialităţi vitale din care viul izbucneşte cu toate forţele sale energetice - generative, disipative, (auto) reproductive. Conţinând o forţă motrice intrinsecă, punctul genetic se transformă într-un punctum saliens, arheal: „care apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit".

Este o viziune profund platoniciană a principiului, căci Socrate spune în Phaidros că tot ceea ce se mişcă de la sine este nemuritor, iar ceea ce, în schimb, mişcă alt lucru şi e mişcat de către altul, de îndată ce mişcarea încetează, şi el să existe: „Numai ce se mişcă pe sine, de vreme ce nu se lasă pe sine în părăsire, nu încetează niciodată să fie în mişcare; ba mai mult, el este sursă de principiu al mişcării pentru toate câte se mişcă. Iar principiul este tocmai ceva nenăscut. Într-adevăr, din principiu ia naştere în chip necesar tot ce s-a născut, pe când principiul nu se naşte din nimic. Dacă principiul s-ar naşte din ceva, atunci el n-ar mai fi principiu. Însă, deoarece el e nenăscut, atunci este, în chip necesar şi nepieritor" (Platon, Opere, VI, Bucureşti, 1983, p. 441-442). Odată nimicit, principiul nu se mai poate naşte din alt lucru şi nici alt lucru nu se va mai naşte din el. În chip firesc, tot ce mişcă pe sine însuşi este principiu al mişcării, ceea ce înseamnă ca el nu se poate naşte, dar nici nu poate să piară. Aceasta este, bineînţeles, natura şi raţiunea sufletului.

Eminescu construieşte universul pe o atare mişcare care se naşte din mişcare.

MOARTEA / NEFIINŢA

Omul eminescian trăieşte moartea cu o deosebită intensitate, căci ştie că împreună cu viaţa constituie două file ale existenţei: „Moarte şi viaţă, foaie-n două feţe: / Căci moarte e izvorul de vie-ţe, / Iar viaţa este răul ce se-nfundă / în regiunea nepătrunsei cețe" (Rime alegorice). Răsfoite de-a valma, cu cifrele lor obscure, ele te duc într-o zonă a indeterminatului, adevărată „regiune a nepătrunsei cețe". Acest „joc" cu sens tragic al vieţii şi morţii angajează întreaga fiinţă, facând-o să se cutremure, deoarece în el întrezăreşte abisul în care se va prăbuşi. Nu spunea Schopenhauer, dascălul său din *Cărţile,* că cel mai mare rău, cel mai înfricoşător dintre pericolele care îl pot ameninţa pe om vreodată este moartea şi că cea mai mare groază este groaza de moarte. Jocul pe care îl jucăm cu viaţa şi moartea este, în viziunea filosofului voinţei, cea mai serioasă partidă; noi aşteptăm cu înfrigurare şi teamă fiecare decizie a destinului asupra noastră, căci am pus în joc întreaga noastră fiinţă: „Cea mai serioasă partidă pe care o jucăm este cu siguranţă acea ale cărei mize sunt viaţa şi moartea; orice decizie a soartei asupra acestui aspect este aşteptată de noi cu cea mai mare înfrigurare, cu mai mare interes, cea mai mare teamă; căci, pentru noi, este în joc întreaga noastră fiinţa" (Arthur Schopenhauer, lumea *ca voinţă şi* reprezentare, Iaşi, 1995, vol. III, p. 270).

Intrat fatal în acest joc, omul eminescian este însă un jucător serios, care-şi asumă în întregime riscul jocului. Ştiind că este chemat şi angajat în el, nu îşi traduce teama într-un sentiment bolnăvicios şi fiziologic exprimat de morbidezza, de resemnare în laţa marcării de fatum. El trăieşte moartea ca text existenţial, dictat de o realitate supremă, de o ultima ratio a lumii. Intră în joc cu marea lui mizâ, singura pe care poate s-o exploreze: să bea până la fund „voluptatea morţii ne-ndurătoare". Trăirea morţii înseamnă, în cazul omului eminescian, asumarea trăirii tuturor sensurilor ei negative. De aceea se poate spune că scrie de fapt un thana-totext, care este de fapt un vitathanatotext, căci: „Un vis al morţii este viaţa lumii" (ms. 2270, f. 23). Omul eminescian, ca om al hybrisului, trăieşte viul cu o intensitate care generează fiorul morţii şi trăieşte moartea cu o intensitate care îi readuce lumina şi căldura viului. Este adevărat „că vis al morţi-eterne e viaţa lumii întregi" *(Împărat ţi proletar),* dar e tot atât de adevărat „că moartea e în luptă cu vecinica viaţă" (Învierea), ambele - atât moartea cât şi viaţa - având parte de vecinicie. Viaţa visează moarte, şi moartea visează viaţă într-un nod contrapunctic. Viaţa şi moartea sunt dispuse în plan existenţial ca un vis în vis, visându-se cu desăvârşită reciprocitate.

Moartea şi Viaţa constituie, la romantici, o unitate organică originară. Este şi marele motiv al lui Novalis, „romanticul romanticilor", care scrie în poemul său Astralis: „Moartea şi viaţa în strălucirea lor originară / Dragostea şi boala n-o desparţi".

Moartea-Somn, ca temă derivată a Morţii, ca hipotext al **textului-fundamental,** este legată de motivul trecerii prin vămile văzdului. Somnul este „vameşul / vieţii" şi „frate-al morţii".

Prin analogie cu scara urcării sufletului la cer din tradiţia ne-opitagorică, gnostică şi ortodoxă, Eminescu imaginează o construcţie în trepte a sferelor cereşti prin care trece sufletul şi timpul în care este claustrat: „...Prin vămile veciei/Nici vremea nu le trece cu visele mândriei, / Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies" (Andrei *Mureşariu).* E totodată spaţiul-timp al creaţiei sau enso-mafozei, prin care sufletele de îngeri „bolnavi de amur" şi deasupra cărora se aprinde câte o stea călăuzitoare de destin. Vama este, după cum observă Rosa del Conte, o figură a transcendenţei reprezentată de somnul vieţii: „Se bate miezul nopţii în clopotul de-arama, / Şi somnul, vameş vieţii, nu vrea să-mi iee vamă, / Pe căi bătute-adesea vrea moartea să mă poarte" (Se bate miezul nopţii...). Expresia „pe căi bătute-adesea", precizează cercetătoarea italiană, care trimite prin contrast, la aceea, atât de diferită, a textului liturgic folosit de ritualul funebru, contribuie la a face şi mai patetică această invitaţie. La somnul-moarte: „cumplită este calea pe care mă duc, pe care niciodată n-am umblat". Aceste cuvinte vor trece în folclor, unde căile lumii de dincolo sunt numite „căi neumblate" şi tocmai de aceea la ele priveşte cu spaimă omul obişnuit „pentru care moartea nu este, desigur, aşa cum e în schimb pentru poet, stăpânitorul gând şi cu atât mai puţin o dulce prietenă (Rosa del Conte, Eminescu sau despre Absolut, Cluj-Napoca, 1989, p. 312).

Thanatos, zeul morţii „cel crunt, cel fără milă, necruţătorul" este fiul nopţii şi frate al somnului.

Omul eminescian se cufundă într-un adevărat imperiu al somniei, străbătut de palida gândire a poetului care „moaie-n visuri de aur aripa ei cea rece". Somnul, „frate-al morţii", iniţiază un ritual de trecere în zona nefiinţei prevestită de regimul rece şi palid al gândului, regim al stingerii discrete care adoarme păcatele lumii. Nefiinţa, sinonimă aci cu „ţara morţii", apare ca un tărâm al transcendenţei, al purităţii, al idealităţii şi liniştii (pătrunsă de „visuri de aur" şi de „visele-i de pace"). Sensul eliberator, mântuitor al somnului, „frate-al morţii" se conjugă cu cel iniţiatic în misterul morţii. Anume această semnificaţie se desprinde din zăcerea lui *jalnică* peste lume, din ţipătul sufletului în doliu şi jalnicul cânt al lirei: „Şi somnul, frate-al morţii, pe lume falnic zace/ Cu genele-i închise, cu visele-i de pace, / Când palida gândire prin ţara morţii trece, / Şi moaie-n visuri de aur aripa ei cea rece /Cu aghiazima cea dulce a lumii frunte-atinge, /Păcatele-i i-adoarme, invidia o stinge - /Ce ochiu veghiază umed? Ce suflet se frământă, /Ce suflet ţipă-n doliu, ce liră jalnic cântă? /Sunt eul..." (Andrei *Mureşanu).*

Îi este de ajuns omului eminescian să privească în toată *străl*ucirea fiinţa, ca să întrevadă deodată şi umbrele nefiinţei, căci cea dintâi dă naştere, în mod hegelian, opusului său, nimicul, pentru ca cele două să fie mediate de conceptul de „devenire".

Visul în vis ilustrează întrepătrunderea adâncă a vieţii şi morţii, complementaritatea lor organică alternantă din partea uneia şi a celeilalte. Omul eminescian e, astfel, un visător deplin care visează un vis împachetat după felul sertarelor chinezeşti sau al matrioştilor ruseşti. Visul iese din vis, visul provoacă vis, astfel încît este depăşită uşor limita opozitivului: visul luminos devine un vis sumbru, întunecos şi viceversa, nu înainte, firește, de a trece printr-o întreagă desfăşurare filmică a reveriei multicolore. Visul color este, după cum afirmă psihologii moderni, o manifestare a hipersensibilităţii. Şi omul eminescian este, bineînţeles, un hipersensibil, un visător cu ochiul deşteptat înlăuntru (ca în Scrisoarea III). El strecoară, filtrează spectral realitatea prin acest ochi, transformând-o într-o suprarealitate fină, ţesută numai dintr-o materie străvezie de vis. Astfel se naşte un tărâm fantas-matic, de năluciri suprarealiste, de şoapte surdinizate, de mişcări involuntare care sunt, de fapt, nişte alunecări, nişte orbecăiri, nişte străpungeri de ceaţă. Copleşite de o atare somnie vegetală, simţurile amorţeşte şi captează în modul cel mai difuz miroznele, sunetele, culorile. Totul se închide într-un spaţiu halucinant, fantasmagoric, în care se înstăpâneşte irealitatea ideală a somnului, „vameş al morţii" (după cum ştim din Se *bate miezul nopţii).* Omul eminescian se simte cu adevărat ac*asă,* într-un astfel de mediu total stăpânit de reverie, de vis unduitor care proliferează pornind din el însuşi şi întorcându-se în el însuşi.

Visătoria, în sens luminos, ascensional sau întunecos, abisal, este starea fundamentală eminesciană, e normalitatea lui psihică. Ochiul lui care înregistrează realul în regim diurn e de asemenea visător, umed-veghetor (precum este cel al lui Mureşanu). Râurile visează murmure şi unde, ramurile mişcări line şi foşnete, cerul - nori. Totul se scufundă în vis şi se (desprinde), momentan, de vis. Contingentul însuşi (prin fata pământeană Cătălina) visează transcendentul (personificat de Hyperion). Celelalte fete de împărat visează Zburători „cu negre plete", însuşi Poetul visează permanent fantasma Iubirii ideale. Din magnetismul psihic al visului care penetrează toate - cosmosul, lumea şi „om nezărit" - ia naştere universul eminescian, el însuşi apărând ca o străfulgerare de fiinţă / nefiinţă, de vis, adică într-o revelare luminos / întunecoasă.

În Rime alegorice găsim întreg acest spectacol fiinţial al visului. Poetul visează, după cum obişnuieşte adesea, în ipostază de... mort. (Nu este şi Hyperion, în viziunea Cătălinei, „un mort frumos cu ochii vii"?). E mortul, a cărui „corabie a vieţii, grea de gânduri" s-a risipit de stânca morţii. La miezul nopţii, care este ora ideală a visării (şi cumpănă a gândirii), el vede pustia „plană" a Saharei străbătută de o caravană mândră de morţi ce merg spre - Un vis: Fata-Morgana. Aceasta se identifică cu sălaşul marii vrăjitoare Şeherezade, „regina basmelor măiastră", sălaş care apare într-o măreaţă splendoare. Deşi „ţapăn mort şi fără vrere", poetul vede cu deosebită acuitate tărâmul luminat şi se mişcă cu dezinvoltură printre ceilalţi morţi deveniţi fiinţe vii „ca o fantasmă între fantasme". El vede auritele pilastre, glastrele din care cresc „ici roze negre, colo flori albastre", perdelele de purpură de la ferești şi simţirea îi este furată de mirosul răcoros. Aşezată pe un divan, „ascuns între perdele / albastre, înfoiate şi cu stele", ea „lumină lumea gândurilor poetului", îi ia de pe ochii de gheaţă vălul morţii şi îi arată marele teatru al lumii pe care îl joacă cu măştile râzânde morţii prefăcuţi în vii, conchizând: „Viaţa lor un vis al morţii este / Azi pradă ei, iar mâni ea o să-i prade". După ce constată cu amărăciune, întorcându-se, că „înmormântaţii" dansează pe cenuşa miilor de generaţii trecute şi că „moartea şi viaţa-i foaie-n două feţe", ea îi dă totuşi o lecţie despre viaţă şi iubire: „Iubirea ta-i viaţă - a ei iubire / E viaţă iar şi iar de omenire. / Voinţa ei s-a la de se-mpreună / Atunci e suflet în întreaga fire".

Astfel, visând-o, mort, pe Şeherezade, poetul visează o proiecţie a vieţii şi morţii, visează sensul uneia şi alteia, căci în lumina morţii viaţa îşi sporeşte şi ea lumina. Visul vieţii este ucis de visul morţii (căci viaţa este visul morţii), iar visul morţii este ucis de visul vieţii.

Lumea eminesciană, în pornirea sa fundamentală de a lua în stăpânire ceea ce este, seamănă întru totul cu lumea Străinului din **Elea** prezentat în Sofistul lui Platon: tot înstăpânindu-se asupra celor ce sunt, se înstăpâneşte de fapt asupra celor ce nu sunt. Punând în raport mişcarea şi staticul, caldul şi recele, poetul constată, ca şi personajul platonician, că trebuie să raporteze termenii opuşi la cel de-al treilea care este fiinţa lucrurilor şi întregul lumii. Cum ar exista fiecare dintre acestea dacă n-ar avea parte, **ambele,** de fiinţă? E nevoie de o calificare în comun a mişcării şi a stării pe loc. Or, ele trebuie să se împărtăşească, zice Străinul din **Elea,** de la faptul de a fi aceleaşi (identice) şi de a fi altele (diferite): „Dacă însă fiinţa lucrurilor şi identicul nu ar manifesta nici o deosebire, atunci din nou, spunând că amândouă - mişcarea şi starea - au parte de fiinţă, am declara că ele însele sunt una, ca fiind" (Platon, Opere, VI, Bucureşti, 1989, p. 366). Toate devin, în raport cu fiinţa unică a lucrurilor, altele, iar alteritatea aduce în mod legic nefiinţa, ceea ce îl face pe Străinul să spună că privitor la orice Idee „există multă fiinţă, dar şi nesfârşit de multă nefiinţă". Prin urmare, tot ce este opus faţă de fiecare existent (= faţă de ceea ce este) devine inexistent (= ceea ce nu este). Prin însăşi această participaţie la fiinţa lucrurilor ceea ce este există. „Cât despre fiinţa lucrurilor, care la rândul ei s-a împărtăşit de la alteritate, urmează să fie diferită de celelalte genuri, iar diferită de ele toate fiind, ea nu este nici fiecare dintre ele, nici toate la un loc, în afară de sine,

astfel încât, fără putinţă de tăgadă, fiinţa lucrurilor la rândul ei de mii şi mii de ori nu este, iar celelalte, fiecare luat ca atare sau toate la un loc, în multe cazuri sunt, în multe nu sunt" (Ibidem, p. 372).

Unind verbele cu numele, consonantele cu vocalele, rostirea indică şi ea deopotrivă ceea ce este şi ceea ce nu este. Creaţia se pune sub semnul dublei oglindiri, zice Străinul lui Platon: a luminii proprii şi a celei străine care se adună pe suprafeţele netede şi strălucitoare ale oglinzii. Este şi senzaţia pe care o are Narcisul eminescian, care stăruie mereu, după această descoperire, să separe identicul de alteritate, ceea ce este el de ceea ce nu este el. Va surveni, în această oglindire, imaginea Ei, ipostază a miticei Eco, dar şi imaginea de esenţă platoniciană a Zeului.

Moartea este, la Eminescu, o dimensiune existenţială perspec-*tivică, întinderea, răspândirea* fiind proprietatea ei esenţială. Ea este timp mort şi spaţiu mort: „Timpul mort şi-ntinde membrii şi devine veşnicie" (Memento mori). Ca factor constructiv al universului, ea se poate întinde peste lume cu uriaşele-i aripe, ca în acelaşi poem Memento mori, sau se poate concentra într-un singur punct al nimicului, într-o *singură fulgerare* ca în Femeia?... *măr de ceartă.*

Poetul nostru poate să-şi imagineze, într-o astfel de proiecţie perspectivi că, înfricoşătorul tablou eshatologic al universului. Bând din izvorul de *apă vie,* el ar putea fi martorul domniei morţii care ar sfărâma cu desăvârşire bătrâna lume şi această viziune demonizată, desfăşurată chiar din „ungiul de vedere" al morţii, adună în sine o largă scară a negativităţii cu toate figurile sfarâmării: stelele care cad şi rup cu lovire alte lumi, tunete ce vuiesc „ca mari clopote de jale", fulgerele cu strălucirea de „făclii curate" ce să spintece „aerul mort" soarele care să-ngălbenească „în catapeteasma lumii", îngerii „pierii palizi" care să crească dintre flăcări şi să rupă pânza albastră a cerului. Totul este dus până la ultimele consecinţe şi scufundat în tăceri apocaliptice, în anihilantele acţiuni ale *îngheţării, amorţirii, stingerii, căderii, secării, uscării, înnegrim* şi *îngălbenirii,* care sunt - toate - izomorfisme ale neantizării sensibilizate: „Fulgerele să înghеţe sus în nori. Să amorţească / Tunetul şi-adânc să tacă. Soarele să pâlpâ-iască, / Să se stingă... Stele-n ceruri tremurând să cadă jos; / Râur'le să se-nfioare şi-n pământ să se ascunză / Şi să sece-a lu-mei faţă, să se facă neagră. Frunze / Galbene, uscate, cerul lumile să-şi cearnă jos" (Memento mori).

Totuşi, această stingere a universului nu ar da expresie decât cursului repeţit al istoriei lumii, în care popoare se nasc, trăiesc şi mor „cu virtuţi, vicii aceleaşi, cu mizerii repetate..." în „vinul poeziei s-a gândirii răzbate doar o picătură "din lacul, ce te-nchină nemurirei" dar şi aceasta, umană fiind, e sortită pieirii, astfel încât zadarnică e credinţa în eternizarea ei: „Căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător".

Pentru omul eminescian, moartea este nu doar „o umbră a vieţii", o filă complementară a acesteia, un aspect fenomenologic al devenirii, ea este „moartea eternă", substanţă ontologică unificatoare, adunând lumea într-un Tot imuabil: „O, moarte! - nu aceea ce-omori spre-a naşte iară, / Ce umbră eşti vieţii, o umbră de ocară - / Ci moartea cea eternă în care toate-s una,/ În care tot s-afundă, şi soarele şi luna, / Tu, care eşti enigma obscurei conştiinţi, / Cuprins-abia de-o minte, din miile de minţi, / Tu, stingere! Tu, chaos - tu, lipsă de viaţă, / Tu, ce pân' şi la geniu spui numai ce-i în cărţi; / O, slabă fulgerare..." *(Femeia?... măr de ceartă)*

E firesc ca, în faţa morţii ca „moarte eternă", omul eminescian să aibă o atitudine senină, „mioritică", marcată de resemnare stoică, ce vor da naştere celor două capodopere existenţiale ale sale Glossă şi *Odă (în* metru antic): „Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gândirii / Înspre clipa ce se schimbă / Pentru masca fericirii, / Ce din moartea ei se naşte / Şi o clipă ţine poate; / Pentru cine o cunoaşte / Toate-*s vechi şi nouă toate" (Glossă).*

Pe de o parte, precizează C. G. Jung, moartea este o brutalitate cumplită nu doar ca eveniment fizic, ci înainte de toate ca eveniment psihic, căci omul e omul vieţii şi nu mai există vreo posibilitate de a avea relaţii cu el. Pe de altă parte însă, moartea este un eveniment îmbucurător: „sub specie aeternitatis este o cununie, un misterium coniunctionis. Sufletul ajunge, ca să mă exprim aşa, la jumătatea care îi lipseşte, ei realizează totalitatea" (C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecţii,* Bucureşti, 1996, p. 316). De aceea, pe sarcofagele greceşti apare zugrăvită o dansatoare ca simbol al bucuriei, iar pe cele etrusce sunt reprezentate ospeţele. Ca şi în *Mioriţa* noastră, moartea, în anumite arealuri, este identificată *nunţii.* Bunăoară, Iama, zeul hindus al morţii, are două înfăţişări contradictorii: una urâtă şi îngrozitoare, cealaltă amabilă şi binevoitoare.

Vom vedea îndată că omul eminescian nu rămâne nici prizonierul exclusiv al vieţii, nici prizonierul exclusiv al morţii. În vi-tathanatextul pe care-l scrie, el îşi alege un loc de mijloc, care să-i permită o acţiune de mediere, nu de contopire desăvârşită. Bineînţeles că el caută acordul comun, dar pune accent şi pe „lupta" dintre ele, căci la mijloc este şi trăirea *suferinţei.* Unitatea celor două nu poate fi o abstracţie.

Este adevărat că amândouă se hrănesc din aceeaşi substanţă. În acest sens Eminescu merge pe o intuiţie sigură a poeziei moderne.

Viaţa şi moartea nu pot fi desprinse într-o viziune mitopoeti-că. După cum mărturiseşte Rainer Maria Rilke într-o scrisoare către Witold von Hulewicz, afirmarea acestora în Elegiile duineze formează una, căci a o admite pe una tară alta ar fi o limitare, o excludere a infinitului: „Moartea este faţa vieţii, care nu se află întoarsă

către noi, şi pe care noi nu ne-o lămurim. Existenţa noastră se cuprinde în cele două domenii ilimitate şi se hrăneşte neistovit din amândouă".

Elegiile duineze dau expresie tocmai unităţii celor două domenii ale existenţei: „Când, arzătoare, viaţa / ne-o credem în toi / moartea, în miezul fiinţei / plânge în noi" (trad. L. Blaga). Este adevărat că sensul morţii pare mai exact decât sensul vieţii.

Aceasta din urmă este parcă un labirint, în timp ce cea dintâi seamănă mai mult cu o galerie dreaptă. în câmpul vieţii sufletul se simte risipit, în timp ce în câmpul morţii el este concentrat şi adunat într-un întreg. Fascinaţia uneia derutează în mai multe sensuri, vraja celeilalte derutează într-un singur sens.

Marii poeţi români ai secolului al XX-lea poartă însemnul eminescian al sentimentului morţii „obiectivat" într-o expresie elegiacă, monoton-existenţială a „marii treceri" blagiene sau a nesfârşit plângătoarei materii bacoviene. Aceleaşi ritmuri surdinizate, litani-ce ale timpului şi spaţiului apar la Arghezi, Sorescu şi Stănescu.

Emil Cioran consideră, în Tratat de descompunere, că spre deosebire de viaţă, moartea este prea exactă, profilându-se limpede în faţa cugetului nostru: „Acumulând întruna mistere găunoase şi monopolizând nonsensul, viaţa inspiră mai multă spaimă decât moartea; de fapt ea este marele Necunoscut" (E. M. Cioran, Eseuri, Bucureşti, 1988, p. 11). Inexactitatea ţelurilor o face pe viaţă superioară morţii, căci ea conţine mai mult farmec, mai multă taină: „Daţi un scop precis vieţii: ea îşi pierde instantaneu farmecul. Inexactitatea ţelurilor o face superioară morţii; - un grăunte de precizie ar coborî-o la trivalitatea mormintelor" (Ibidem).

Valorificând cele două provocări existenţiale dintre viaţă şi moarte şi spunând că „viaţa şi moartea sunt ca două poluri", că „viaţa e germenul morţii-moartea e germenul vieţii" şi că lumea e o vecinică plată cîtă viaţă şi o încasare din partea morţii, Eminescu obţine un grad suprem de ontologizare a discursului mitopoetic.

El însuşeşte principiul dinamizator şi afirmator al morţii, căci ea este, în temeiul ei raţional, cea care *afirmă* viaţa, cea care pune în valoare vitalitatea. „Deşi neagă viaţa, moartea, în mod paradoxal o afirmă, de fapt, o tensionează dramatic şi-o patetizează" spune VI. Jankelevitsch în cunoscutul său eseu La mort (Paris, 1997).

Deşi şochează într-un singur sens, moartea şochează cu deosebită intensitate, având cel mai înalt grad de ontologizare. Şocul il produce conştientizarea faptului că de îndată ce fiinţa există e deja prin chiar acest fapt aruncată în condiţia de fiinţă = către = moarte. Prezenţa autentică a fiinţei nu se dă decât pe fondul propriei ci absenţe. După cum constată un interpret al lui Heidegger, „moartea este puterea de-a-fi înălţându-se pe fondul puterii-de-a-nu-fi şi identificându-se cu ea. Gândul muritudinii, al finitudi-nii radicale a fiinţei revelează ecuaţia abisală a fiinţei şi a nimicului. A putea muri şi a putea-fi-aici, în deschis sunt acelaşi lucru" (Michel Haar, Cântul *pământului, Heidegger şi temeiurile istoriei fiinţei,* Bucureşti, 1998, p. 35).

Moartea adăposteşte nimicul, aboleşte fiinţarea, dar şi ceea ce se deosebeşte de orice pe lume, devenind astfel „adăpostul fiinţei".

Omul eminescian se împarte totuşi între viaţă şi moarte, ca cele două adăposturi ale fiinţei. El se vrea un mijlocitor între ele, un intertextual între textele lor sau chiar un metatextual. Căci -printr-o metapoetică ce adună în sine sugestiile şi simbolurile tinereţii (mantaua), ale singurătăţii (steaua), ale suferinţei gradual împinsă până la „voluptatea morţii / Nendurătoare" (Nessus, Hercul), ale arderii, mistuirii şi reînvierii *(Pasărea Phoenix)* - poetul caută să se smulgă atât fascinaţiei morţii cât şi fascinaţiei vieţii şi să se redea esenţei primare a sinelui: „Piară-mi ochii turburători din cale, /Vino iar în sân, nepăsare tristă; / Ca să pot muri liniştit, pe mine / Mie reda-mă!" - *Odă (în metru antic).*

Oda este, după cum observă Irina Petraş, manifestul morţii asumate, fiecare enunţ în marginea ei „având semnificaţia unui pas câştigat înspre răzvrătirea disperată şi creatoare a omului postmo-dern" (Irina Petraş, *Ştiinţa morţii,* Cluj-Napoca, 1995, p. 82).

Poziţia neutră a stoicului e atitudinea nepăsătoare echidistantă faţă de tot ce reprezintă fiinţa şi nefiinţa. Sensul adânc al Odei sta în această energică şi salvatoare renunţare la ochiul care vede şi visează viaţa şi moartea, în sustragerea fascinaţiei amândurora şi în încredinţarea idealismului recuperator al sinelui „redat". Aceasta nu înseamnă decât revenirea râvnită la ontologicul pur, la proiectarea eului nu în planul vieţii sau al morţii, ci - retroactiv - în propriul sine, ca existenţă autentică.

„ARĂTĂRILE" FIINȚEI

Pătrunsă de certitudinea parmenidiană a lui este şi totodată de indeterminatul heideggerian Se (= se dă), fiinţa eminesciană se *arată* în „clipa cea repede ce ni s-a dat" (clipă suspendată de obicei între două întunericuri) printr-o puternică (auto)-iluminare. Arătarea e, la poetul nostru, fiinţare, în-fiinţare şi supra-fiinţare într-un demers dez-văluitor poetic, demiurgic şi hiperionic (care trebuie transcris mai degrabă: hiper-eonic). Luminişuri, văpăi (de Obicei reflectate şi multiplicate prin oglinzi acvatice), scânteieri, „oceane în flăcări" „roiuri luminoase izvorând din infinit", „arcuri de aur zidite din stele" sau mări de stele, „caravane de sori regii", „rostre de jeratec şi aur, vale lungi de curcubeu", fulgerările orbi-toare străpung Neantul, făcând fiinţa să se revele cu maximă intensitate în clipa supremă ce răsplăteşte îndelunga contemplare narcisista a universului şi orbecăirea existenţială în, căutarea „semnului întors" sau abscons, „înţelesului nedezlegat", ascunsului, „propriului sens al lumii".

Conştiinţa liniştită a unei arătări egale cu sine („Sara vine clin arinişti,/ Cu miroase ce îmbată,/ Cerul stelele-şi arată,/ Solii dulci ai lungii linişti") e subminată mereu de sentimentul ascunderii şi **îndepărtării** („Nu mai vrei să te arăţi/ Lumină de-n departe"), poetul scoţându-şi centrul meditaţiei din cercul fiinţării în afara **lui,** în spaţiul despopulat al neantului.

Neobservatul până acum topos eminescian - *arătare* - conţine **o** semnificaţie filosofică aparte. Este, firește, un topos existenţial pe care se axează temeinic demersul său mitopo(i)etic. În planul adânc al viziunilor, el obţine conotaţii arhetipale, dat fiind **şi** substratul semantic originar bogat. Polivalent sub aspectul valorizării pozitive (manifestare, relevare, vădire, dovedire, **înfățișare) el** mai are şi semnificaţii negative care nuanţează şi dialectici-zează (= hegelianizează) viziunea asupra **lumii** (acea de vedenie, de fantomă, de iluzie, de manifestare goală, inconsistenţă; precară sub semnul neantizării realului). A arăta înseamnă a face văzut plinul şi golul, înseamnă revelare/ascundere heideggeriană, deci - în termeni eminescieni - a cunoaşte o stare de cumpănire între fiinţă şi nefiinţă („Căci între-amândouă stă neclintita limbă...").

Dicţionarul limbii române al lui A. T. Laurian şi I. C. Massim din 1871 prezintă un cuib semantic revelator pentru înţelegerea fondului sugestiv eminescian:

„ARRETARE, v. indicare, monstrare, ostendare, docere, probare, a indica, a pune la vedere, a adeverâ, a demustra, a proba, a face se intellega, a invetia pre cineva ceva, recipr. a se arreta, videri; neutru arreta bene la facia. Vorb'a acesta-a se pare comusa sau din adrite sau d' in ad-recte prin spuncţionea litterei c; în hypothesea din urmă s'a şi scrisu de mulţi arettare".

Modernul *arătare* constelează prin eludare, contaminare sinonimică sau adăugire mai multe semnificaţii care se amalgamează, la Eminescu, pentru a desemna o noţiune (categorială) filosofică complexă:

ostendo - a întinde înainte, a face să fie văzut, a arăta; a pune în faţă (ca perspectivă, promisiune, obiecţie);

indico - a arăta, a face cunoscut, a spune, a indica: a da pe faţă, a dezvălui, a denunţa;

monstro - a arăta, a învăţa;

doceo - a învăţa (pe cineva); a informa, a încunoştiinţa, a arăta;

probo - a încerca (dacă e bun), a verifica; a judeca; aprecia, a face să fie recunoscut ca bun, a face să fie apreciat (aliguie alicui); a face să fie crezut; a demonstra; (cu pro) a face să treacă drept...;

demonstro - a arăta, a indica; a arăta clar.

Cumulând toate aceste izomorfisme într-un vector conotativ, observăm convertirea filosofică şi axiologică, termenul desemnând chiar manifestarea fiinţei, ieşirea ei înainte în câmpul evidenţei, in praesentia, actualizare şi valorizare supremă (iar în plan negativ, incertitudinea valorii, caracterul ei iluzoriu, fantomatic). Sub aspect mitopo(i)etic *arătările* vor obţine contur de înfăţişări senzoriale, sinestezice, plastice, muzicale, adică de imagini.

O mică îndrăzneală fantezistă ne duce de la indicatul ipotetic de Laurian şi Massiim ad-recte la adrectus (arrectus), care în-seamnă abrupt, râpos. Nu arăta oare latinul o primejdie, nu indica el existenţa unei prăpastii prin arrectare, nu sesiza el, asemenea grecului, apariţia abisului ca adâncime a oceanului, a infernului (abisul însemnând, la origine, cel ce formează adâncul...).

Oricum, în plan ontologic şi poetic propriu-zis, fiinţa se arată cu tot cu înălţimile ei luminoase şi abisurile întunecoase. Oricum râpa (abisul) îl aşteaptă pe poet atât în arătările fiinţei fiinţării cât şi în înfăţişările fiinţei cuvântului. Descifrând fraza „Cuvântul e cuvânt. Cuvântul e grăitor", Heidegger vorbea despre o cădere cu rost, despre o cădere nu în vid, ci într-un spaţiu al plinului: „Dacă ne lăsăm să cădem în abisul pe care-l numeşte această frază noi nu ne pierdem în vidul unei căderi. Noi suntem azvârliţi în înălţime. Numai această înălţime deschide o profunzime".

Deci arătarea fiinţei şi cuvântului poate obţine profunzime prin conştiinţa că nu ne pierdem în vidul arătării unei râpi (a unui abis). Corelând demersul fiinţial eminescian cu spusa lui Heidegger, Svetlana Palelologu-Matta găsea că nici Hyperion nu s-a pierdut în golul primar absorbant şi că printr-o azvârlire spre

înălţimi a putut ajunge la Demiurg: „Or, figura Demiurgului semnifică gândirea cea mai profundă, dialogul cu sine fiind întotdeauna acea elevaţie în care se „deschide o profunzime". Profunzimea stă în abisul cuvântului" (S. Palelologu-Matta, *Eminescu şi* abisul ontologic, Aarhus, 1988, p. 158).

S-ar părea că poetul nu are nimic de făcut altceva decât să contemple extatic înălţimile ce-i aduc profunzimea, să valorizeze prăpăstiosul, abruptul (din fiinţă). Nu, el trăieşte întreg spectrul tragic al oscilării între cei doi poli ai *arătării* cu toate înălţimile şi căderile - de la sentimentul juvenil că este, în preajma întunericului (din fiinţă), Poetul „scoborât din stele/ Purtând pe frunte-mi raza a naţiunii mele", că numai Poetul „trece peste nemărginirea timpului", la conştiinţa amară că este „fantasmă printre fantasme", conştiinţă din care se nutreşte apoi certitudinea că atinge sub chip de Hyperion revelaţia supremă a Fiinţei prin dialogul cu Demiurgul. Drumul lui Eminescu este drumul de la *arătarea ontică* a fiinţei, determinată de concretitudinea şi monotonia Timpului („Pulsează lunga vreme/ în orologi cu paşii uniformi...") - Timp catilinar (problematizam") şi teluric (pământesc) - la *arătarea ontologică şi noolgică* asigurată de Eternitatea („nemuritoare şi rece") care se prezintă peste „nemărginirea timpului" peste acel „eşti" parmenidian, peste energia aristotelică, absolutul hegelian, supraomenescul nietzschean, şi „se dă" -ul heideggerian, peste curgere, antinomie şi devenire. Cuvântul este acum dincolo de primejdia ce o ascunde abruptul, prăpăstiosul, însuşi Logosul.

Vom spune, împreună cu Constantin Barbu, că întreaga călătorie spre Demiurg este o luminare întru sine prin care se întoarce la unic şi la identic. Reîntorcându-se sub înfăţişare de fulger neîntrerupt, luminător jur împrejur de sine („fulgens sine fine"), el uită arătările murdare ale fiinţei, închipuind o lipsă de centru şi un tărâm total al uitării, al absenţei care - paradoxal - îi stimulează „culegerea fiinţei": „El stă din aer şi văpăi/ Fiinţa s-o culeagă/ Coboar-a chaosului văi/ Şi umple lumea-ntreagă" („Cuvintele fundamentale centru, hotar (ca arche şi telos), ens par a fi, în instanţă, dizolvare şi neînfiinţare, cumpănă a prezenţei către absenţă. Timpul locuieşte în gol, ens este asemenea abisului în uitare „oarbă". E jocul suprem dintre lumină şi ocultări. *„Fiinţa pierde* imaginea *fiinţei"* (Constantin Barbu, Eminescu - *poezie şi nihi*lism, Constanţa, 1991, p. 138).

În raport cu termenii clari, „materiali", cu care filosofii europeni denumesc fiinţa, cuvântul eminescian intră deopotrivă în zona luminării şi a întunericului („a uitării oarbe" sau „negrei vecinicii"), substituind în mod miraculos sensurile sub semnul jocului dialectic al *arătării* care înseamnă vădire ocultată şi ascundere i-luminată. E jocul ontologic superb al luminării/ întunecării prin care fiinţa se arată/ se ascunde, se înalţă/ cade, adevăratul poet nedescriind doar simplele aspecte strălucitoare ale cerului şi pământului şi lăsând zeilor partea de Necunoscut în care sălăşluiesc (Demiurgul nu-i va destăinui, astfel, lui Hyperion care răsare „c-o-ntreagă lume" „semne şi minuni/ Care n-au chip Dumnezeşi nume"): „Prin înfăţişările cerului, poetul invocă acel ceva care, dezvăluindu-se, face să apară în deplină strălucire ceea ce se ascunde şi-l face să apară ca ceea ce se ascunde. Prin aceste apariţii familiare, poetul invocă ceea ce este străin (das Fremde), deci acel element în care invizibilul îşi află locul potrivit pentru a rămâne ceea ce este: necunoscut. Poetul este poet numai atunci când ia măsura, deci când rosteşte priveliştile cerului în aşa fel încât el intră în armonie cu apariţiile strălucitoare ale cerului ca fiind acel element străin în care zeul necunoscut îşi află locul potrivit" (Martin Heidegger, Originea operei de *artă,* Bucureşti, 1982, p. 179).

Aşa cum, în câmpul arătării cerului, rămâne un con de întuneric cunoscut doar zeului, în zona arătării fiinţei propriu-zise care înseamnă prezenţă statornică (Anwesen) rămâne ceva ascuns, or, admiterea-de-prezenţă înseamnă la rândul ei scoatere din ascundere, aducere în deschis: „Acestei scoateri din ascundere îi este propriu un act de a da (Geben) şi anume acela care în ad-miterea-de prezenţă dă prezenţa statornică, respectiv dă Fiinţă" (Martin Heidegger, *Timp şi Fiinţă,* Bucureşti, 1995, p. 29). Tot astfel, se dă Timp. Proximitatea celor trei dimensiuni ale lui menţine aprioric unitatea, păstrând ceea ce se refuză în trecut şi ceea ce rămâne sustras în venirea spre noi a viitorului. Acest act de a da, care ne dă Timpul autentic, prezintă o extindere prin care deschide şi totodată ascunde: „În timpul autentic şi intervalul de Timp ce-i este propriu, extinderea a ceea ce a fost - cu alte cuvinte a actualităţii - care-nu-mai-este-încă-nu-este-actualitate, s-a dovedit a fi reţinerea înaintea acesteia. Refuzul şi reţinerea (dinaintea actualităţii) evidenţiază un imbold de acelaşi ordin cu menţinerea-în-sine din cadrul actului destinai: anume a sustrage" (Ibidem, p. 47-48).

În atare aporii cade şi omul filosofic eminescian, fapt care îl determină să ontologizeze fiecare arătare a fiinţei sub formă de scânteiere, fulgerare, iluminare în genere. Încă în plină tinereţe, în textul aferent la Decebal, denumit *Pacea pământului vin s*-o cer, apare conştiinţa unui val impenetrabil, a unei „perdele de fier" interpuse între nefiinţă şi fiinţă, înţelesul acesteia configurându-se ca „o fulgerare numai" intermitentă a întunericului existenţial: „da... dac-aş şti cum că prin cugetare/ Aş pute ajunge să cunosc ce e,/ Dar nu... Perdeaua cea de fier e trasă/ între mormânt şi viaţă... Muritorii/ Nu pot să o străbată - numai visul/ I-atinge umbra... fulgerare numai/ Din când în când în viaţa-ntunecoasă".

Se impune, în plan mitopo(i)etic, o identificare deplină a fiinţei şi umbrei (întunericului), care naşte un vers celebru din poemul Gemenii, ontologizare sub aspect metafizic a principiului hindus Ta twam asi: „Ca umbra

cu fiinţa sunt amândoi (Brigbelu şi Sarmis - n. n.) asemeni". Mai mult decât atât, spre a ontologiza în cel mai înalt grad nefiinţa, poetul o face mai vie decât viaţa şi imaginează un tărâm stelar deosebit de strălucitor („O, moartea e - un chaos, o mare de stele,/ Când viaţa-i un basmu pustiu şi urât" - Mortua est). În O, te-*nsenină, întuneric* rece poetul imploră, cu vădit ton sarcastic, luminarea *„fiinţelor* nevăzute, care sunt" şi care trec, sub semnul vanităţii de a obţine „brevet la nemurire", pe calea uitării vecinice. Se recurge aici la jocul comico-tragic al punerii în lumina fiinţei (prin înseninarea şi înflorirea umedului întuneric rece) a „fiinţelor nevăzute care sunt" deci cufundate în neantul relativului proiectat antitetic pe fundalul munţilor ce simbolizează eternitatea: „O, te-nsenină, întuneric rece,/ Al vre-mei. înfloreşte-n neagra-ţi/ Speluncă umedă ca şi ebenul cel topit,/ Fă că să strălucească pe-acea cale/ Ce duce-n vecinicie toate-acele/ Fiinţe nevăzute, cari sunt/ Deşi trec nesimţite, ca şi vremea/ Ce vremuieşte-adânc în tot ce e". Arătarea fiinţelor („nevăzute, cari sunt") este aci identificată cu arătarea în sens negativ, este - adică - fiinţarea fantomatică (în plan concret-uman, social). Refuzul „arătării" ca ascundere a adevăratei esenţe a fiinţei apare în Memento mori, cu binecunoscutul îndemn etic ardent: „Tu, ce în câmpii de chaos semeni stele - sfânt şi mare,/ Din ruinele gândiri-mi o răsări, clar ca un soare,/ Rupe valur'le d-imagini ce te-as-cund ca pe-un fantom..."

Poetul gândeşte şi la scară cosmică dispariţia fiinţei şi, în paralel oricărei realităţi ontice, până la ultimul atom neluminat: „De-ar fi aruncat un chaos arfa-i de cântări îmflată,/ Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată,/ Ar fi curs în văi eterne, lin şi-ncet ar fi căzut.../ Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune/ Şi popoarele de stele, universu-n rugăciune,/ În migraţie eternă de demult s-ar fi pierdut.// Şi în urmă-le-o vecie din nălţi-mi abia-văzute/ Şi din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute/ Ar fi isvorât în râuri într-un spaţ despopulat;/ Dar şi ele-atrase tainic ca de-o magică durere/ Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere,/ S-ar fi dus. Nimic în urmă - nici un atom luminat".

Călătoria Luceafărului spre punctul cel mai luminescent al Universului aduce aminte de motivul chemării către lumină din simbolismul mai multor religii. În Zohar se vorbeşte despre un punct suprem cel mai ascuns din care se degajă lumină: „Esenţa spirituală a omului tinde spre cel care este esenţa şi „Voinţa" şi din care este doar „Fracţiune". Această fracţiune nu ajunge niciodată la Gândirea Supremă, dar în zborul ei către sursă degajă „lumină". Principiul luminescent al universului se explică printr-o lovire a vidului de Verb (Logos): „Cuvântul lucire (Zohar) simbolizează sclipirea pe care Misterul a degajat-o în momentul lovirii vidului şi ea este originea universului. Această sclipire este sămânţa sacră a universului" (Pentru alte semnificaţii ale luminii primordiale la Eminescu şi Blaga a se vedea studiul Simonei Avram în Caietele Eminescu, VII, Iaşi, 1986, p. 388-397).

În mai multe poezii eminesciene, Verbul întemeietor (Logosul) apare ca gândire puternic luminătoare; această gândire *pătrunde* în lumea negurii albe cu raze mari: „încet-încet,/ razele mari a gândirii/ Negurile albe pătrund/ Şi formează un arc albastru,/ Clar senin în jurul lui" (într-o lume de neguri).

La Eminescu, lumina nu doar se desprinde de întuneric şi nu doar reiterează geneza, punctul dintâi „mult mai mic ca boaba spumei"; ea re-*înfiinţează* universul şi îl menţine *în fiinţă* (în caz de declin): „Că tot ce naşte-n lumină, lumină!" (La steaua - variantă). Năruirea lumilor e echivalentă cu (re)naşterea luminii, poetul închipuind astfel o apocalipsă pozitivă, luminoasă.

Principiul luminescent şi muzical al universului eminescian a fost observat de mulţi eminescologi. Călinescu găsea că zborul uranic (înconjurat de obicei de lumini) este expresia sentimentului dependenţei de cer, iar Vianu vedea în Eminescu nu „un pictor al formelor, ci un pictor al luminii"; de simbolistica luminii s-au preocupat sub diferite aspecte Ioana Em. Petrescu, Svetlana Pa-leologu-Matta, Rosa del Conte.

Observând că lumina ca substanţă a lumii îşi manifestă prezenţa în corporalizări de felul aştrilor, gheţii, marmorei, cristalului şi în nesfârşite oglinzi acvatice, în priviri, focul candelei etc. şi - ca o corporalitate difuză - în umbrele şi negurile pregenetice, Ioana Em. Petrescu consemnează că prăbuşirea lumilor ar însemna, în poeziile de tinereţe, nu o cădere în nefiinţă, ci o „topire în substanţa solară primordiară", adică dezvăluire - prin lumină - a lumii în Idee" *(Eminescu, modele cosmologice şi viziune poetică,* Bucureşti, 1978, p. 37).

De fapt, la Eminescu e un proces întreg de în-văluire/ dezvăluire a Fiinţei prin desfacere de fâşii, sclipiri, fulgerări, răsăriri, tremurări - în reprezentări uranice sau neptunice, căci apa şi lumina se asociază organic.

Svetlana Paleologu-Matta se referă la o evaluare necontenită a sensurilor în poemele eminesciene în care „spiritul poetului re-înviază un fond de viaţa infinit": „Căci arta poetului este însăşi natura frumoasă a ordinului ontologic. Nu putem înţelege poezia lui Eminescu fără orizontul acestui ordin" (Svetlana Paleologu-Matta, Jurnal hermeneutic, Cluj-Napoca, 1997, p. 54). În mitolo-gemul scânteierii ochilor din Luceafărul ar fi ceva înspăimântător deoarece lumina cuvântului poetic, mereu ambiguă, nu aduce vreo lămurire, nespusul rămânând în (sub)text sub semnul înfiinţării: „Cuvântul poetic apare astfel la discontinuitate..." (Ibidem, p. 55).

„Ordinul ontologic" devine, la Eminescu, ordinul mitologic, adică **mitopo(i)etic.** Gândul ce-i străbate cântul („Nenţeles rămâne gândul/ Ce-ţi străbate cânturile,/ Sboară vecinic, îngânându-l/ Valurile, vânturile")

devine unul ce se revelă/ ascunde într-o pro-cesualitate a contradictoriului. Îngânarea e provocare pură, e învăluire/dez-văluire continuă/discontinuă. Nu visa Eminescu să privească adâncurile universului prin spărtura fulgerelor, alte veritabile fisuri ontologice? („Rupe-te, o întuneric, care spânzuri de-asupra-mi/ Lasă-mă ca prin spărtura fulgerelor să mă uit/ în adânc" - *Fragmente răzleţe).*

Prezenţa Fiinţei (Luminii) înseamnă - heideggerian - desfăşurare a lumii, lumire. Cele ce desfăşoară lumea sunt valurile, vînturile care îngână ne-ncetat gândul ascuns în cânt. Lumea şi lumina apar într-o sporire de sens, sporire care e totodată revelare şi ascundere. Arătatul cade în ascuns, iar acesta continuă să cadă, la rândul lui, într-un şi mai ascuns, blagian vorbind. Luminare=lumire.

De altfel, în sensul lui arhaic, lumea înseamnă, în limba noastră, lumină. La Conachi, bunăoară: „A ochilor mei lume din vedere îmi lipseşte". Or, sensul acesta poate fi atestat şi la Eminescu însuşi: „Ah, unde-i vremea ceea când eu cercam un vad/ Să ies în lumea largă". „A ieşi la lumea largă" se apropie semantic de „a ieşi în lumina largă", ambele sintagme desemnând o deschidere a fiinţei, un act esenţial de desfăşurare a lumirii/luminii. Lumea se lumeşte (în sens heideggerian), se expune în lumină (luminiş); lumea iese (în sens eminescian) la lumea (lumina) largă. Or, identitatea trebuie concepută cu negativităţile provocate: luminare/ întunecare-lumire/ nelumire cu procesualitatea des-faşurării/ înfăşurării, toate aceste acţiuni din ordinul ontologic traducân-du-se fidel în lămurirea/ nelămurirea sau arătarea/ ascunderea sensurilor din ordinul mitopo(i)etic.

Acest proces apare cu întreaga complexitate de nuanţe în poezia rămasă mult timp inedită *Câte nopţi eu* cugetat-am, în care gândirea prin însăşi continuitatea ei duce la *învăluire,* urmată de un alt proces discontinuu al uscării visurilor (gigantice) în nălucirea - nălucirea fiind înţeleasă ca arătare amăgitoare, conjecturală: „Câte nopţi eu cugetat-am pan' se-nvăluie gândirea,/ Pân' ce vise-le-i gigantici se uscau în nălucire;/ Adormeam, şi de asupra-mi stelele îmbiau cuminţi,/ Luna strălucea prin crenge ca o pavăză de aur". Cerul liniştit şi înstelat al cugetării, aparent static, se dinamizează în continuare, căci este privit în proces de în-stelare constantă. Tabloului în mişcare i se asociază un tablou dinamic-static al sufletului agitat de cânturi şi visări, asemuit arborelui: „Pahar nalt îmi părea cerul răsturnat deasupra noastră,/ Stelele scântei-toare împleau lumea lui albastră,/ Norii ce plutesc par spume a luminei de argint;/ Sufletu-mi, arbor de cânturi, crengile şi le-ncovoaie/ De visări îngreuiete, iar a florilor văpaie,/ Ce luceşte-n mii de feluri, potolită stă de vânt" *(Câte nopţi eu cugetat-*am).

E o imagine extraordinară a stării de manifestare latentă a fiinţei rostitoare (cântătoare), *îngreuiată* de visări şi de lumină florală. Lucirea în mii de feluri înseamnă şi aci o deschidere largă a fiinţei, o ieşire în lumea (lumina) largă, *o arătare* în toată bogăţia ei substanţială; o, elevarea ei - prin lumină - aduce şi ascunderea în replică dialectică, deoarece *văpaia florilor* „potolită stă în vânt". Însuşi sufletul care se manifestă ca un arbore cu crengile încovoiate rămâne ascuns, în-văluit în propria sa substanţă muzicală.

Şi tot ca o îngânare a luminii şi a umbrei, expresie generală a arătării/ ascunderii apare în final reprezentarea iubitei: „Pe o mreajă de lumină roşie ca zorii zilei/ S-a ivit o umbră dulce - faţa sfântă a copilei, / Era marmură palidă, ochii mari [...] îi lumin'/ Şi pe urmele albe se-nălţau negre aripe,/ Haina neagră strălucită lumina a nopţii clipe" *(Câte nopţi eu* cugetat-am).

Fiinţa trecătoare, îngânată de *valurile, vânturile, fiinţa spumei,* cum spune poetul, izvorăşte din centrul cel mai luminescent care este Demiurgul şi se întinde peste lume, desfaşurând-o în timp şi în învăluiri intercalate: „Pe valurile vremei ne-ai dat fiinţa spumei,/ Stăpâne fără margini al marginilor lumii". În acest proces complex de arătare/ascundere, Logosul (verbul creator) este sfânt căci rosteşte (scrie) - în acorduri lămurite – „al gândirii puternic ocean": „Căci nu e limbă vagă, cuvântul nu-i profan,/ Ce scrie a gândirei puternic ocean" (*Săracă*-i a ta *limbă).*

Spectacolul luminării (= lumirii) transcendente - uneori prin regresiune, prin întoarceri retrospective la origini şi la punctul cel mai luminescent - cuprinde întreaga ierarhie cosmica, trecând peste forme până la forma arhetipală unică şi peste esenţe până la esenţa primordială, care este lumina. Drumurile lui Eminescu şi Brâncuşi înspre această imagine şi „punct întâi" se întâlnesc, căci Coloana Infinitului nu este, după părerea lui S. Al.-George, decât o reprezentare sculpturală a alternării luminii cu întunericul (a se vedea vol. *Arhaic şi universal,* Bucureşti, 1981; însuşi Brâncuşi afirma că a intenţionat să înfăţişeze drumul gândirii către lumină; „de aici, de pe pământ pleacă gândirea creatoare şi se înalţă către soare. Omul stă voinicește cu capul în sus să-l prindă pe Dumnezeu iar Dumnezeu suntem noi..." cit. apud Dumitru Baba, *Brâncuşi,* Timişoara, 1995, p. 131). În doctrina Logosului, concepută de Bhatrihari şi dezvoltată de Abhinavagupta, Lumina este prima treaptă a Fiinţei în care Unul şi Multiplul se contopesc şi - evident - o imagine (= o formă) absolută care integrează toate Imaginile (formele), un Urform esenţial. Aceasta se revelă printr-un demers al gândirii care este însuşi (de)mersul luminii. Numai la cel mai profund nivel al conştiinţei are loc luminarea esenţei sau formei absolute. De aceea „drumul" gândirii este identic cu „drumul" luminii, iar luminarea spaţiului exterior este echivalentă cu luminarea esenţei interioare a eului, care atinge de asemenea punctul cel mai luminescent narcisic-hyperionîc într-o simbioză desăvârşită a cosmodinamismului şi psihodinamismului. Procesul de iluminare interioară culminează în *Odă*

(în metru antic) într-o proiecţie luminoasă simbolică a Păsării Phoenix („De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări.../ Pot să mai re-nviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?", iar într-o variantă a Scrisorii V, într-un soare lăuntric cu un orizont cosmic sui generis al libertăţii luminii („Şi-n acel moment de taină când s-ar crede că-i ferice/ Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice/ Şi în sufletul lui tânăr oceanul ar străbate,/ Ar da Soarelui lumină şi luminii libertate".

Acest soare este asemănător sorilor ce izvorăsc liberi şi umezi „pe-al cerimei întins cort" sau care reapar pe suprafeţele acvatice şi constituie esenţa (forma) absolută căutată de Eminescu (precum şi de Brâncuşi). Acestea ţin nu atât de inconştient cât şi de realităţile profunde noologice ale Universului, care ne determină să afirmăm că ordinul ontologic este, la Eminescu, de fapt un ordin ontonoologic. Sinonimia semantică lumii/luminii (lumei) în limba română ne duce prin analogie la identitatea de sens a lui Der în germană care înseamnă iluminare sau în-luminare şi a lui eidos în greceşte, care semnifică tot iluminare. Tărâmul fiinţării e un tărâm al luminii, un tărâm al sacrului. Nietzscheana „moarte a lui Dumnezeu" („în univers - pare că Dumnezeu e mort" - Dece-bal; „Ş-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire./ Din mărire la cădere, din cădere la mărire (...)/ - E apus de Zeitate şi-asfmţire de idei" - Memento mori) aduce desacralizarea, stingerea universului şi „a lămpii vieţii finite", nedarea de lumină, extincţie - ne-fiinţare (murire).

Or, din moment ce universul eminescian se extinde dincolo de punctul cel mai luminescent şi se poate prăbuşi născând lumină (lumina apare - prin urmare - cu un abis ca şi întunericul), suntem îndreptăţiţi să vorbim despre lumină ca despre ceva ce se (auto)creează într-un abis noologic ce depăşeşte abisul ontologic. Deci, mai cu cale este, aşa cum arătam mai sus, să vorbim despre o ordine ontonoologică eminesciană.

Sporite ontologic şi noologic sunt, la Eminescu, şi „ora" sfântă a iubirii concepută ca o străpungere energică a întunericului (nopţii) identică fulgerării înţelesului fiinţei („sufletu-mi în ve-cie-i atras de-a ta chemare,/ Din noaptea nefiinţei înfiorat apare" - De câte ori, iubito...; „Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?/ Din neguri reci plutind te vei desface? (...)// Răsai din umbra vremilor încoace,/ Ca să te văd venind - ca-n vis, aşa vii!// Cobori încet... aproape, mai aproape" - Sonete, III), şi „clipa cea repede ce ni s-a dat", „născută în zona indeterminării actului de dare a Timpului autentic ale cărui dimensiuni ni se refuză şi se sustrag („În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul/ Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/ Că-ndărătu-i şi-nainte-i întuneric se arată"), şi, clipele rare ale cugetării sacre" (ale „gândirii sânte") care în lipsa temeiului luminii (fiinţei) este fantomatică.

Demiurgul, ca vârf cel mai luminescent al Cerului cugetării, dă strălucire deosebită arătărilor Fiinţei risipind cu generozitate foc, aur şi lucruri sfinte peste aparent impenetrabilul întuneric existenţial: „Atâta foc, atâta aur/ ş-atâtea lucruri sfinte/ Peste-ntu-nericul vieţii/ Ai revărsat, Părinte" (dintr-o variantă a *Luceafărului*ui).

„NODUL TRAGIC"

S-a zis că poetul nu are decât menirea să viseze şi să interpreteze tâlcul viselor. El ar fi prin definiţie omul care visează. Faptul că i se cere să fie şi vizionar îi prelungeşte doar organic calitatea de visător.

Visând, el vede realitatea în „icoane" mai dulci, în imagini frumoase, sclipitoare sau chiar fantastice care atenuează tristeţea, sentimentul că totul este trecător şi supus legilor, destinului. Oricum, aşa cum spune Nietzsche, această „divină" comedie a Vieţii cu tot infernul ei nu apare în ochii lui doar ca un joc de umbre: el însuşi este actor al scenei lumii, trăieşte şi suferă pe ea. Fiorul tragismului se strecoară în însăşi senzaţia iluzoriului. Vrând-ne-vrând, poetul descoperă cu nelinişte interioară, nelinişte de natură metafizică, acel nod al contradictoriului din lucruri, care este anume nodul tragic.

Eminescu trăieşte deosebit de adânc descoperirea acestei raţiuni ultime a lumii, proiectând motivul vieţii ca vis într-o viziune intens colorată existenţial: „Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii întregi". Sunt foarte dese, la poetul nostru, asemenea pătrunderi până la „sâmburul lumii", în care sălăsluieşte contradictoriul, adică acolo unde fiinţarea este adunată într-un singur ghem de contrarii care se provoacă şi se tensionează reciproc. Ele se constituie într-un principiu structurant al universului său.

Omul eminescian este prin excelenţă un om tragic.

Or, tragismul nu este decât conştiinţa existenţei unei ordini universale sub semnul destinului şi al limitelor care se pun în calea realizării de sine a omului. în faţa acestuia, care depune eforturi disperate de cunoaştere, lumea îşi închide sensurile, le încifrează, le codifică. La Eminescu, lumea ia, astfel, formă de „carte tristă şi-ncâlcită". Cel ce se apleacă asupra foilor ei obscure mai mult o în-cifrează decât o des-cifrează. Astfel, între poet şi lume se cască o mare prăpastie, căci imaginea ei ultimă e căutată cu un vitalism fervent, cu o adevărată sete de Absolut.

Există, bineînţeles, o vocaţie tragică, secondată şi de o dăruire de sine consumului sufletesc continuu, ce traduce antinomicul într-o oglindire narcisic-ataractică în străfundurile fiinţei, în chiar limitele ei. Impactul dintre valoare şi non-valoare, dintre sensul des-cifrat şi sensul în-cifrat se proiectează, paradoxal, în sentimentul unei libertăţi a spiritului ce se înfruntă cu aceste limite: „Cine îşi riscă conştient viaţa trăieşte o libertate unică" (Karl Jaspers).

Înainte de a obţine libertatea, Narcisul eminescian se oglindeşte pe sine sub semnul tragismului, sinele pe care-l descoperă aflându-se mereu la marginile abisale ale fiinţei. Acolo „totul este problem", cum am spune cu o vorbă eminesciană.

Sfâşierea tragică are loc mereu într-un câmp axiologic, intensificând progresiv sentimentul valorilor ce primesc replica nonvalorilor.

Omul tragic este *omul de excepţie,* este firea superioară care trăieşte la limită problematicul, antinomicul ce-i întind cursa irezolvabilului.

Omul de excepţie este, la Eminescu, chiar geniul, „mergătorul de deasupra lumii".

Tragismul este intensificat de descoperirea terorii timpului, care instaurează fiorul rece al nefiinţei. „Căci Moartea este timp, este Timpul. Şi această viziune îşi va reflecta umbra asupra spiritului lui Eminescu şi a poeziei sale", precizează Rosa del Conte. Timpul va actualiza în conştiinţa poetică factorul devenire, generator de neliniști şi melancolii între „clipa cea repede ce ni s-a dat" şi veşnicia ca durată infinită. Timpul cosmic, cel în care trăieşte „nemuritor şi rece" Hyperion, provoacă şi stimulează progresiv drama existenţială a lui Eminescu, producând un flux elegiac devastator, pe care criticul cubanez Salvator Bueno îl crede de o forţă inegalabilă în context european.

Schema impusă de tradiţia, conform căreia Eminescu ar fi „un pesimist", este sfărâmată de însăşi prezenţa acestui om tragic în poezia eminesciană. „Artistul tragic nu e pesimist, el spune da la tot ce e problematic şi teribil..." Este precizarea preţioasă a lui Nietzsche care ne ajută să înţelegem mai bine adevărata esenţă a viziunii autorului *Luceafărului* asupra lumii.

Perspectiva zilei de azi, absolvită de schemele vechii mentalităţi, ne oferă imaginea omului eminescian care nu se cufundă într-un întuneric al neştiinţei, străluminat numai de anumite dezvăluiri gnostice şi - cu atât mai mult - contopindu-se mistic cu nirvana budistă (în care sfârşeşte renaşterea iniţiatică): e omul tragic mereu depăşind limitele, mereu distanţat de „cercul strâmt" şi proiectat în infinit. El susţine un dialog discontinuu cu Absolutul. Iar principalul obstacol ontologic care este timpul îl va trece prin regăsirea timpului originar, sacral, organic, recuperat din spaţiul sacru, îl va ajuta să trăiască continuu un timp atemporal, timpul hyperionic. Accentul eroic, surprins de Rosa del Conte, întregeşte imaginea omului tragic eminescian, care este al închiderilor ce se deschid, al unei porniri ascensionale care niciodată nu este curmată, căci se reia la infinit.

Când se manifestă mai puternic „nodul tragic" eminescian: în perioada tinereţii când, după credinţa Ioanei Em. Petrescu, îmbrăţişează modelul cosmologic platonician instaurator de armonie, de un univers sferic stăpânit

de „junele de foc" sau de bard; la etapa accentuat „pesimistă" şi „schopenhauerianã" sau în cea de-a treia perioadă în care sub influenţa modelului kantian universul este văzut ca un mecanism? Aceasta din urmă ar fi marcată anume de cea mai intensă notă tragică.

Credem că viziunile eminesciene sunt constant tragice, drama existenţială fiind intens trăită de poet, într-un câmp transcendental constituit sub semnul contradictoriului, încă din caietele începuturilor denumite Marta şi Elena.

Întreaga creaţie eminesciană proiectează o unică viziune, sub specie totius mundi, susţinută de o *insaţietate a absolutului,* pe care limitele (şi conştiinţa existenţei lor ca atare) n-o prejudiciază prin nimic. Tragicul alimentează acest irezistibil din fiinţa eminesciană neîngrădit de pragurile existenţiale descoperite din începuturi: „toate-s nimica" „ca prăzi trecătoare a morţii eterne", „Şi multe dureri-s, puţine plăceri" „decât un vis searbăd mai bine nimic" - iată şirul sentinţelor din Mortua est.

„Nu se va înţelege niciodată poezia eminesciană dacă nu i se va surprinde accentul eroic care a fost tot mai îndepărtat de convulsivul titanism romantic - de răzvrătirea satanică" (Rosa del Conte, Eminescu sau despre absolut, Cluj, 1989, p. 132.).

E un accent departe atât de eroismul pasiv budist cât şi de egoismul activ al titanismului romantic de esenţă byroniană sau hugoliană: e accentul eroic al omului tragic ce se proiectează mereu în Absolut.

Eminescu va vorbi adesea despre un şir fenomenologic, despre o ordine parcă dinainte determinată, despre un theatrum mundi de mişcări automatizate sub semnul umbrelor iluziei, ale trecătorului şi zădărniciei (este binecunoscuta imagine din Glossă). Dar nicicând aventura lui ascensională nu slăbeşte din intensitate. Nodul tragic nu este, la Eminescu, o abstracţie, ci focar de trăire pasională sub semnul unei continuităţi nedezminţite a ascensiunii spre infinit.

Omul tragic eminescian este - dincolo de accentul eroic ascensional - omul deplin care adună în „nodul tragic" al fiinţei sale şi neliniştea metafizică modernă, şi ataraxia stoică, şi nepăsarea budistă, şi modelele arhetipale descoperite în inconştientul colectiv al fiinţei sale (el se identifică adesea cu Decebal, cu Ştefan cel Mare, cu Zalmoxis, concepându-şi o aură sacrală de „tânăr voievod").

Regăsim, în spectacolul existenţial eminescian, aventurile zeului hegelian care, contopindu-se cu propria creaţie, obiecti-vându-se, se resimte negat. Este o lege dură a destinului care nu-i cruţă nici pe zei, nici pe oameni; legea necesităţii revelării de sine prin negativitate, prin Altul. Fără lumea care neagă zeul (şi omul, evident) este inconştient, iar conştiinţa prezenţei acestuia îl alienează. Astfel se impune ceea ce Hegel denumea „puterea imensă a negativului" care este, de fapt, energia gândirii, a Eului pur.

De ce spune Eminescu despre moarte, atât de paradoxal la prima vedere, că „tu trăieşti, nu noi?" Fiindcă negativul este izvorul vieţii, care o alimentează abundent, peste „malurile" fiinţei. Negativul e cel care sparge energic „cercul închis în sine" al cotidianului mărunt ce stârneşte replica lui Hyperion. Moartea, ca realitate supremă, pune acum stăpânire definitivă pe spirit. Identificând în sine puterea nemaipomenită exercitată de negativ, acesta intră în timp. Or, timpul este chiar soarta şi necesitatea spiritului încă neîmplinit în sine şi terorizat de imperativele con-ştiinţei-de-sine a se realiza în câmpul conştiinţei. Drama căderii în istorie e drama Daciei lui Eminescu, a eului său dacic.

Spiritul, ca să menţină în sine ceea ce e mort, trebuie să consume forţele cele mai mari: „Dar nu viaţa care se sfârşeşte de moarte şi care se prezervă pură faţă de distrugere, ci aceea care suportă moarte şi se păstrează în ea viaţa spiritului. Spiritul îşi câştigă adevărul său numai întrucât el se regăseşte în ruperea absolută. Această putere el nu este ca fiind pozitivul care îşi întoarce privirea de la negativ, ca atunci când spunem despre ceva: „acesta nu e nimic, sau e fals" şi cu asta gata, trecem la altceva; dar el este această putere numai întrucât priveşte negativul în faţă, întrucât zăboveşte în el. - Această zăbovire este puterea magică care transformă negativul în fiinţă" (Fenomenologia spiritului, Bucureşti, 1965, p. 25).

Eminescu nu doar zăboveşte în negativ, ci se instaurează în el, vorbind de acolo, ca de pe un tărâm ce are dreptul legitim la existenţă. O tragedie adevărată este cea care legitimează totul, deci toate forţele care se înfruntă, spune Camus în Caietele sale.

Se pare că poetul nostru dă mai multă legitimitate negativului, proiecţiile viziunilor sale venind din perspectiva fascinantă a acestuia. Prin instaurarea temeinică (şi nu numai zăvorâre), „puterea imensă a negativului invadează şi cotropeşte gândirea lui..."

Cu toate acestea, „nodul tragic" eminescian a părut unora atenuat, adică impur, neclasic. Prin faptul că nu este un poet al neantului schopenhauerian, al absolutului care-l izgoneşte pe primul, Sergiu Al.-George crede că nu se poate concepe o apropiere între Eminescu şi existenţialism: „Graţie dialecticii simbolice, sentimentul tragic al lumii este profund atenuat, trecând în domeniul aparenţelor, tragicul nu se poate desfăşura în toată amploarea sa decât când s-a pierdut dimensiunea simbolică a actelor şi a existenţei" (*Arhaic şi universal,* Bucureşti, 1981, p.

275). Ar fi vorba chiar de o pierdere a accentului absolut negativ în momentul în care lumea devine simbolul unei mentalităţi absolute, limanul oricărei suferinţe.

Evident, Eminescu corectează avant la lettre existenţialismul sau unele existenţialisme, ca să zicem aşa: la el, bunăoară, spre deosebire de Sartre, omul nu e omul viitorului, ci omul trecutului. Existenţa nu purcede esenţa (ci coexistă în simultaneitate), iar voinţa este mai mult decât disperarea. De asemenea, eul eminescian nu este liber de ordinea divină: în ipostaza sa de Narcis, de bard sau de tânăr voievod, el este ca Dumnezeu, sfârşind a fi, în ipostaza sa de Hyperion, întru Dumnezeu. Eminescu este, aşadar, un existenţialist nativ, nesofisticat.

Unicitatea lui Eminescu, ca poet al fiinţei, este că accentul negativ nu scade din intensitate, fiind şi mai puternic în limanurile ataraxiei. Or, chiar acolo, el strigă disperat: „Pe mine mie redă-mă!" Or, chiar descoperind fascinaţia negativului, Nefiinţa adică, el întrevede, dincolo de „icoana vie" a Morţii, răsărirea şi apusul vieţii, zvâcnirile de aripi ale păsării Phoenix: „Căci eterne sunt ale lumii toate:/ De se nasc, mor tot pieritoare forme/ Dar cu toatele au înlăuntru viaţa/ Păsării Phoenix".

Omul tragic eminescian depăşeşte fixitatea spiritului grec, mobilitatea celui german, nepăsarea eliberatoare a spiritului indian: el adaugă creştinismului cosmic liniştit al păstorului Mioriţei agitaţia zeiască a Meşterului Manole de a depăşi „cercul strâmt" prin creaţie şi jertfire, Hyperion e imolat chiar în Cosmos, luându-i-se oglinda Celuilat pământesc. Omului tragic i se răpeşte posibilitatea de a se reflecta într-un altul. Oglinda îi este suprimată, cum spunea Camus, el rămâne *cu adevăr*at singur.

Între eul eminescian şi alteritatea sa este o disonanţă care, heideggerian vorbind, este distanţa dintre prezenţa şi absenţa în sfera logosului. Contrariile nu mai pot fi readunate într-o unitate.

Nodul tragic eminescian este unul absolut.

Semnificativ sunt, în proiectul de dramă Mira, sentimentul cheltuirii puterii şi nuntirii cu moartea lui Ştefan cel Mare, vrerea de distanţare completă de eul pământean şi de cufundare „în alt eu, altă fiinţă - alt corp". Disoluţia existenţială a eului eminescian e totală în faţa „puterii imense a negativului" şi chiar a liniştitorului pact cu Absolutul.

Omul tragic eminescian este, în definitiv, sfâşiatul necondiţionat, Narcisul fără oglindă şi fară proiectare în Celălalt, în Eco.

Drama existenţială a poetului nostru are loc în câmpul valorilor, căci, aşa cum preciza Max Scheler, tragicul se mişcă în sfera raporturilor de valori, nu în sisteme mecanice: numai acolo unde există înaltul şi josnicul, nobilul şi comunul, putem întâlni ceva în genul întâmplărilor tragice.

Eminescu este în acest sens un poet de natură axiologică: valoricul (sacralul) este adevăratul axis mundi, principiu suprem de organizare ierarhică a lumii. S-ar putea spune tautologic că numai valorile valorizează existentul, îi dau realitate şi sens.

Asemenea proiectări semnificante au loc dincolo de „şirul orb al vremii şi-a lucrurilor lumii", dincolo de „oarba întâmplare fără-nţeles şi ţintă", care par a fi călăuza timpului.

Aceeaşi ascensionalitate valorică o asigură Eminescu - dincolo de „cercul strâmt" al pasiunilor terestre - în dragoste. „Farmecul sfânt" care străbate fiinţa, fondul „păgân" lăsat de „părinţii din părinţi" dă expresie Cerului iubirii, mereu înalt *şi* nobil şi ferit de comun şi josnic, ferit, bineînţeles, şi de moartea care se infiltrează organic în „nodul tragic" atât de complex al dragostei-dor.

E în acest sentiment, ca şi în toate pasiunile ascensionale eminesciene, întreg spectacolul (heideggerian) al fiinţei, în care voinţa (frica) de ceva determinant trece, aşa cum observa Noica, în Voinţă (frică) de nimic determinat. Omul tragic eminescian trăieşte din plin această trecere dialectică.

FRUMUSEŢEA NEGATIVĂ

Omul eminescian are pentru frumuseţe un senzor aparte, fapt explicabil prin deschiderea sa către această valoare supremă. Contactul cu ea nu se face la nivelul contemplării pasive sau active, ci la nivelul implicării valorizatoare. Implicarea se manifestă în acest caz în temeiul unei atracţii, fascinaţii sau încântări de natură iraţională. Ca şi dragostea-dor, frumuseţea instituie un *câmp existenţial,* în care accentele pozitive ale valorizării se conjugă cu cele negative. Intri în acest câmp „răpit de farmec" or, *răpire* în latină înseamnă şi mânare cu de-a sila, atragere, ducere cu *sine (cu forţa, şi repede), târâre cu sine*. Toate aceste capcane, toate aceste seducţii nocive, sunt sugerate în farmecul dureros eminescian. Frumuseţea îşi arată o forţă narcotizantă irezistibilă: ea subjugă, răpeşte, orbeşte astfel încât ochiul avid de absolut care se pare că se înstăpâneşte asupra „priveliştilor sclipitoare,/ Ce-n repezi şiruri se dişternˮ, de fapt, e luat în stăpânire de acestea. Puterea *divină* e încapsulată, în frumuseţe, împreună cu puterea ei *demonică.* Spaima uşoară care se strecoară în cuprinderea de farmec sau în înfiorare creşte gradual şi se transformă în farmecul dureros care se traduse şi el în *părere, iluzie.* În acest punct maxim al perceperii se impune o relativizantă constatare că „măgulite toate sunt./ De-a fi umbra frumuseţii cei eterne pe pământ". Prin urmare: doar umbră a frumuseţii prototipale.

Conform lui Platon, frumuseţea este, ca reflex al frumuseţii divine, ceea ce străluceşte cu o neîntrecută claritate: „Iar dacă e să revenim la frumuseţe, după cum spuneam, rânduită între lucrurile acelei lumi, ea era toată numai strălucire. Şi iată de ce, ajunşi aici, tot ea este aceea pe care, prin simţul nostru cel mai aprig, am descoperit-o strălucind cu neîntrecută claritate" (Platon, Opere, IV, Bucureşti, 1983, p. 449). Vederea este, în perceperea frumuseţii, cea mai răzbătătoare dintre simţuri.

Omul eminescian vede priveliştile *strălucitoare* ale existenţei cu un ochi suprasenzitiv, „Iscoditor al firiiˮ, precum spune despre ochi însuşi poetul într-o însemnare manuscfisă, dilatat înafară şi „înlăuntru deşteptatˮ, dilatare şi „deşteptare" ce instituie un regim intens, convulsiv, el cunoaşte o insaţietale a cuprinderii, este „viaţă şi pară" (Ondina), este „sumă a fiinţei" cum observă un cercetător, este *luminător,* nu doar luminat, adică generator de raze sufleteşti. Se confundă cu sufletul aşa cum într-o alegorie grafică din Caiete, micul ochi se confundă cu mişcarea rotitoare a genelor. Întregul spectru al Fiinţei (vezi şi capitolul X din volumul nostru *Narcis şi Hyperion)* se relevă prin şi în ochi, ţinteşte esenţa, realitatea ultimă a lumii.

Bineînţeles că la perceperea suprasensibilizată a lumii participă activ şi celelalte simţuri, încât am putea vorbi nu numai de si nestezie (corespondenţă), adică de transpunere metaforică a datelor unui simţ în limbajul altui simţ, şi de cinestezie (extremul dinamism al viziunii), ci şi de *sinergia eminesciană,* de o asociere a tuturor simţurilor.

Percepţia sinergetică permite frumosului să se dezvăluie ca strălucire absolută, ideală. *Strălucirea* presupune prin ea însăşi intensitate şi omul eminescian vede intens, aude intens, pipăie intens, miroase intens, degustează intens, simte intens căldura, frigul sau mişcarea adesea într-un amestec sinergetic. Nu faptul ca atare că mirosul poate fi răcoros, că poate auzi muzica sferelor („Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier./ Argint e pe ape şi aur în aerˮ, că lumina poate fi rece, neagră sau molatecă, că pot exista „ochii minţiiˮ sau „ochii trupuluiˮ, că poate fi percepută bălaia liniştită a tâmplei unei fete de împărat dorminde sau cum „de a vârstei ei căldură fragii sânului se cocˮ că poate fi închipuită o adormire de „armonia / Codrului bătut de gânduriˮ. Important este că toate aceste corelări sinergetice se fac sub semnul revelării Fiinţei în unitatea ei vie şi multiaspectuală. Atare sclipiri momentane ale frumuseţii se proiectează, în planul unui idealism ontologic, care substituie realul prin Idee: „Creaţia foarte reală luceşte ca un reflex al unei idei ce leagă ca un fir invizibil toate formele succesive în care se plăsmuieşte materia: ea însăşi, *în esenţa* ei (subl. n.) „nemuritoareˮ (Rosa del Conte, Eminescu sau despre Absolut, Cluj, 1990, p, 192).

Omul eminescian nu percepe sub aspect fenomenologic căderea în rânduri-rânduri a florilor de tei, blânda batere de vânt sau cântul singuratecelor izvoare, târâitul greierilor, „ca orologiiˮ, ci ţesătura complexă a Fiinţei. Prin miros, sunet, privire, mişcare, atingere, aceasta ia chip real, iese în deschisul lumii, se re-înfun-ţează, se gândeşte şi se manifestă pe sine. De aceea Ideea fiinţei şi fiinţării pătrunde în toate şi în tot: sunetul unui izvor sau al unui clopot, al unui flaut sau al unui corn este parte a muzicii, a lumii; mirosul de tei, de salcâm sau de flori devine un miros floral al sufletului lumii (precum în poemele de tinereţe); orice mişcare (de ram, de unde, de valuri, de vânt, de cumpănă a fântânii) e o expresie a devenirii; orice atingere e luare de contact cu taina în-cifrată a universului; orice privire iscodeşte, după cum am văzut, firea, o cercetează şi o luminează în suma datelor ei esenţiale. Totul se cuprinde într-o gândire de sine: izvorul se gândeşte pe sine prin sunet şi unduire de valuri, cerul gândeşte prin nori, valurile înseşi îşi gândesc pieirea, intrarea în eterna mare după ce în drumul lor „ia firea mii de feţeˮ: „valuri gânditoare/ Ce mişcân-du-se se-adormite merg în marea de amarˮ, lumea şi istoria apar, în Memento mori, ca „gândiri ce zboarăˮ, atrase într-o eternă cursă de devenire „de la mărire la cădereˮ, iar actul creaţiei este de neconceput fără ascultarea „cu adâncimeˮ a glasului propriilor gânduri.

(Tudor Vîanu a fost primul care a observat, în Poezia lui Eminescu, din 1930, că armonia eminesciană nu

este doar un simplu fenomen sonor, ci o expresie mai complexă a tendinţelor ideale din care se întreţese, a muzicii lumii, adunată contrapunctic într-o coincidenţă a contrariilor, percepută odată cu desfacerea persoanei de toate legăturile care ţin laolaltă elementele ei şi odată cu înaintarea acesteia spre moarte.)

Conform aceluiaşi Platon, modelul frumuseţii poate fi doar reflectat, iar acest fapt determină întărirea în zona amăgitoarelor aparenţe. Astfel, frumosul mijloceşte luminarea puternică a Fiinţei prin strălucirea sa, dar, mânându-l, ca sub acţiunea unei vrăji, în câmpul acesteia, îndepărtează pe om de esenţa sa, îl transpune foarte departe de sine însuşi şi îl cufundă în tărâmul aparenţelor.

Omul eminescian, robit de farmec şi intrat în acest câmp polarizat al *strălucirii puternice,* se vede acum robul iluziei, al aparenţelor, căci sensul frumuseţii se învăluie în indeterminare: „O! dezbrăcaţi viaţa de haina-i de granit./ De purpură de aur, de lacrimi, de urât - /Să fie un vis numai, să fie o părere,/ Ce far' de patimi trece în timpul nesfârşit" (*Împărat şi proletar).* Gândirea însăşi se vede neputincioasă în a concepe vidul frumuseţii, „cojile" aparenţei ei: „A frumuseţii haruri goale ce simţirile adapă/ Încăperile gândirii mai nu pot să le încapă" (Scrisoarea IV, variantă).

Câmpul frumuseţii cu priveliştile ei strălucitoare s-a transformat, astfel, consecutiv, în câmp al farmecului dureros şi în câmp al părelniciei în care „măgulite toate sunt/ De-a fi umbra frumuseţii cei eterne pe pământ". Or, a *măguli,* înseamnă la origini, *a se amăg*i, a înceţoşa (în sanscrită), iar în timpurile noastre - a se *împăca* cu ceva, a se încânta cu ceva, deci a se resemna în faţa *părelniciei.* Omul eminescian cunoaşte, astfel, un dublu impact existenţial -frumuseţea ca strălucire şi ca aparenţă. Ca şi Kien al lui Elias Canetti, el îşi închipuie existenţa ca o orbire cu excepţia clipelor de strălucire pe care simţurile le percep în fiinţă: „Orbia este o armă, împotriva timpului şi a spaţiului; existenţa noastră - o singură, imensă orbire, cu excepţia puţinului pe care-l aflăm prin simţurile noastre modeste - modeste atât ca esenţă cât şi ca rază de acţiune. Principiul care domneşte în cosmos este orbia. Ea prilejuieşte o concomitentă a lucrurilor, care ar fi imposibilă dacă ele s-ar vedea reciproc. Ea permite curmarea bruscă a timpului atunci când nu-l putem infirma. Căci, de pildă, ce altceva sunt sporii persistenţi, decât fragmente de viaţă, ce se învăluiesc în orbile până la revocarea acesteia? Nu există decât un singur mijloc pentru a scăpa de timpul care este o curgere continuă: faptul de a nu-l vedea din când în când îl fărâmă în fragmentele pe care i le cunoaştem".

LIMITELE

Călătorul în zori eminescian spinteca în pripă „al negurei flor", simţind împreună cu juna lui amantă doar un „subţire voal" de murmure de izvor, arome de narcise albe şi duioase cântece de păsări. Junele fugar degusta deliciul ca atare al avântului, beţia dionisiacă a elanului său tineresc, care apărea şi ca o îmbătare narcisiacă de sine. El visa însă zborul, contopindu-se cu el într-un idealism al avântării. Era, de fapt, ideea zborului, zborul ca idee pură, romantică, zborul ca proiecţie aeriană ideală. Nu bănuia, prin urmare, existenţa unui DINCOLO potrivnic, îngrăditor, ani-hilant. Era, cu alte cuvinte, un zbor doar înspre acest tărâm opozitiv, tărâm al Limitelor. Căci fiinţa nu poate fi doar o fuga*ră uşoară;* ea descoperă îndată neantul ca primă limită a fiinţei, ca nefiinţă contra fiinţei.

Limita se impune ca primă primejdie de ordin existenţial, capcanele ei apărând din imediata apropiere, din Dincolul din preajmă. Şi nu numai: ele apar şi din propriul eu. Numai cel care ştie limita, spune Lao-Tzi, nu va fi în primejdie, căci devine etern. Dar cum să ştii limita şi cum să te linişteşti în faţa ei, cum să spui absolut netulburat „nu ştiam să-nvăţ a muri vrodată"?

Atât de binevoitoarelor întâmpinări ale naturii din O *călărire* în zori li se asociază imediat sentimentul *străinătăţii* şi fiorul gheţos al morţii „ce răspânde teroare-n omenire" din poezia Din *străinătate,* scrisă tot la 16 ani.

Omul eminescian are, din cea mai fragedă tinereţe, conştiinţa unei limite ca Dincolo terorizant, ameninţător. Aceasta apare ca un imperiu al întunericului, ca un tărâm duşmănos al umbrelor, în confruntarea cu care întreaga lume şi însuşi propriul eu e resimţit ca ceva potrivnic; precum reiese din blasfemătoarea *Rugă*ciune a unui dac: „Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte,/ C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte".

Lucru firesc, căci limita îşi exercită întregul spectru al opoziti-vităţii, aducând aminte de nimic şi haos („...îmi vine a crede că toate-s nimică"), destin, moarte, vremelnicie („Atunci acest înger n-a fost decât lut."), *rău* şi *gând rău* („...o! capu-mi pustiu cu fur-tune, /gândirele-mi rele sugrum cele bune..."), dureri („şi multe dureri-s); de fiinţă cu întreaga sa comedie a aparenţelor („A fi? Nebunie şi tristă şi goală"). Am luat toate aceste exemple din Mortua est, prima mare poezie eminesciană a limitelor ce se proiectează pe un ecran cosmic negativ, poetul invocând un cer negru opus în chip duşmănos fiinţei umane: „Se poate ca bolta de sus să se spargă,/ Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,/ Să văd cerul negru că lumile-şi cerne/ Ca prăzi *trecătoare* a morţii eterne..." (subl. în text - n.n.). Sensul ameninţător e augmentat prin figurile *dinamizării* şi *demonizării:* ale *spargerii, căderii,* cernerii. Sunt figuri ale trecătorului sub semnul căruia se desfăşoară lumile relative de jos, adevărate „prăzi trecătoare a morţii eterne".

Limita este sugerată mereu, la Eminescu, prin opozitiv, ea fiind ceva ce se opune fiinţei, ce o determină, o condiţionează, o îngrădeşte. Fiinţa este, ca atare, o fiinţă *limitată.* Dincolul inamic îşi arată mereu colţii sclipitori, atrăgând-o în „luciile mreje" ale primejdiei capitale. Limita în-cercuieşte, conturând în jurul omului cercuri ale necunoscutului. Omul eminescian intră ca şi cum într-un labirint circular, care îl determină la o mişcare obositoare din cerc în cerc, alimentând o lucidă conştiinţă a închiderii. El are, după cum mărturiseşte la un moment dat, „un suflet închis".

Negrul cer din Mortua est este marele tărâm al ne familiarităţii care se proiectează în preajma fiinţei.

Sofocle spune, în Antigona, că „multe forme îmbracă nefamiliarul, dar nimic dincolo de om, mai familiar, nu se ridică mişcân-du-se". Omul porneşte în larg pe talazurile învolburate ale mării, răstoarnă pământul cu plugurile ajutat de cai sau prinde în plasă şi vânează animale şi păsările sălbatice, punând calul şi laurul în jug. S-a potrivit şi în sunetul cuvântului, şi în autoînţelegerea sa (repede ca vântul), şi în curajul de a stăpâni cetăţile, şi în putinţa de a fugi de furtuni şi geruri. „Ieşind în larg pretutindeni pe drum, neajutorat şi fără de ieşire /ajunge la nimic // Singur, de năvala morţii, /nu poate prin fugă să scape, /chiar dacă de boala aducătoare de suferinţe /a ştiut, abil să se ferească. // Şiret desigur, pentru că meşteşugul /fiinţei te stăpâneşte dincolo de aşteptări, / când mintea te duce la rău /când, pe de altă parte, izbuteşte în ceea ce e cinstit. /între legea pământului şi /rostul ce stă sub jurământ al zeilor se năpusteşte el. / Înălţându-se mult deasupra lăcaşului, pierzând lăcaşul /astfel e el, cel pentru care nefiinţătorul e mereu fiinţător, /el, deschis cutezării. /Fie să nu ajungă în inima căminului meu /şi nici să nu stea a lui amăgire alături de cunoaşterea mea /cel care face astfel de lucruri".

Nefamiliarul ni se revelă sub două aspecte fundamentale: ne-familiaritatea fiinţării ca atare în mijlocul căreia îşi duce traiul omul şi nefamiliaritatea omului care este cel mai nefamiliar dintre cele nefamiliare. Comentând acest cânt al corului din Antigona, Martin Heidegger găseşte că el, omul, iese mereu din propriile hotare, din propriul sălaş, acţionând cu violenţă pe făgaşele pe care porneşte cutezător în larg şi acţionând astfel, este alungat din sălaşul lui şi expus ruinii (atn), nenorocirii. Omul este foarte ne-acasă şi faptul acesta reiese din

felul în care îşi închipuie că el e cel care a inventat sau ar fi putut să inventeze limba şi înţelegerea, activitatea poetică. Se împotmoleşte evident în rătăcirile sale, se încurcă în ceea ce el a croit, se încâlceşte în convenţii şi aparenţe, fiind supus eşecului total de către moarte. Aceasta este limita limitelor de care se ciocneşte el, este supra-hotarul tuturor lucrurilor. Prin însăşi esenţa sa, omul este fără ieşire în faţa morţii: „În măsura în care este, omul se situează în fară-de-ieşirea proprie morţii. Aşa se face că Dasein-ul este nefamiliaritatea însăşi care se naşte odată cu el: „Nefamiliaritatea care se naşte în felul acesta trebuie întemeiată pentru noi iniţial ca Dasein, ca fapt-de-a-fi-loc-privilegiat-al-deschiderii" (Martin Heidegger, Introducere în *metafizică,* Bucureşti, 1999, p. 210). În raport cu depărtarea supremă de fiinţă, cu non-Dasein-ul, are loc o strângere a forţei covârşitoare a fiinţei prin exercitarea unei acţiuni suprem violente asupra ei însăşi. E cercul prăbuşirilor, al risipirii în aparenţă şi in-constant „Non-Dasein-ul, conchide filosoful german, este suprema victorie asupra fiinţei. Dasein-ul este nevoinţa constantă a înfrângerii şi a resurecţiei acţiunii violente împotriva fiinţei, prin propria-i violenţă, sileşte Dasein-ul să devină loc al apariţiei sale ca fiinţă şi, în măsura în care el este acest loc, îl îngrădeşte, domi-nându-l, îl ţine neclintit în stăpânirea ei şi îl conţine în fiinţă", (Ibidem, p. 234).

Reflectând, în Mitul lui Sisif asupra relaţiilor dintre eu şi lume care se sprijină dar nu se armonizează, Albert Camus conchide că absurdul nu este decât raţiunea lucidă ce conştientizează limitele sale şi că însuşi geniul este mintea care îşi cunoaşte limitele. Sunt două lucruri evidente: dorinţa mea de absolut şi unitate, pe de o parte, şi ireductibilitatea acestei lumi la un principiu raţional şi inteligibil. Karl Jaspers, citat de Camus, consideră că „limita aceasta mă duce spre mine însumi, acolo unde eu nu mă mai ascund după punctul de vedere obiectiv, care se reduce la totalitatea reprezentărilor mele; acolo, unde nici eu însumi, nici fiinţarea altuia nu pot deveni pentru mine obiecte". Raţiunea a putut potoli melancolia lui Plotin, după cum poate potoli şi neliniştea modernilor cu tabloul veşniciei. O gândire intemeiată pe absurd găseşte lumea nici prea raţională, nici prea iraţională, ea este pur şi simplu neraţională. La Husserl, notează Camus, raţiunea devine în cele din urmă nemărginită. Dimpotrivă, absurdul stabileşte limpede limitele, căci raţiunea e neputincioasă de a-i calma neliniştea. Kierkegaard afirmă din partea-i că o singură limită este suficientă pentru a respinge raţiunea. Pentru omul absurd, limitele doar moderează pretenţiile nelegitime ale raţiunii. Iraţionalul, conchide Camus, este, în reprezentarea existenţialiştilor, raţiunea în discordie cu sine însăşi.

Filosofii culturii sunt unanimi în constatarea privind vremelnicia, apariţia şi dispariţia ca forme esenţiale ale realului de la stele, a căror soartă nu o putem determina până la viermuiala nestatornică de pe planetă. Viaţa trecătoare a unui om, a unei culturi sau a unui popor este pusă sub semnul uitării şi ruinii. „Din hybrisul lui Prometeu, care se avântă spre cer spre-a supune omului forţele divine, face parte prăbuşirea" (Oswald Spengler, Omul *şi filosofia vieţii,* Oradea,1996, p. 19).

Şi din hybrisul omului eminescian, care simte nevoinţa constantă a înfrângerii şi resurecţiei acţiunii violente asupra fiinţei, nu numai asupra fiinţării (mării, pământului, cerului), face parte prăbuşirea, căderea. De aceea există, la poetul nostru, o exorcizare demonizată a distrugerii, o laudă pervers-sadică a limitelor.

Dasein-ul eminescian se încrâncenează, se înverşunează cu o supremă violenţă împotriva lui însuşi.

Limitele recheamă, în chip firesc, demonul negaţiei. Lumea se redemonizează, „sâmburele" ei dovedindu-se a fi eterna-*răutate,* iar adevărul veşnicul *acelaşi,* neschimbătorul de fond, astfel încât credinţa inversă ar fi tocmai limitarea acestui adevăr: „A visa că adevărul sau alt lucru de prisos /E în stare ca să schimbe în natur-un fir de păr, /Este piedica eternă ce-o punem la adevăr" (Scrisoarea V). Limitele ar fi o ultima ratio a lumii, a căror supunere şi depăşire nu se pot concepe. Ele ne închid fatal în cercul ne-fami-liarului ameninţător. După ce gândurile uriaşe ale omului şi omenirii se ciocnesc de aceste limite, în Memento mori, Ne-familiarul, ridicat la proporţii cosmice, se reinstaurează sub forma unui imens cer inamic, constituit dintr-un ocean de-ntuneric. Acest Cer inamic nu-i decât Cerul nimicului, în care se anihilează „ideile secolelor" şi orice încercare de a ajunge la sensul lumii: „Se-nmulţesc semnele vremei, iară cerul de-nserare / Roşu-i de războaie crunte, de-arderi mari, de disperare / Şi idei a zeci de secoli sunt reduse la nimic;/ Soarele divin ce-apune varsă ultimele-i raze / Pe-a istoriei câmpie mult iubită şi se lasă / în oceanul de-ntuneric, ce s-arată inamic" (Memento mori).

Ne-familiarul lumii provoacă, la Eminescu, ne-familiarul eu-lui, fiind vorba deci de o provocare reciprocă. Un ne-acasă al lumii determină un ne-acasă a leului şi viceversa, fiorul înstrăinării neantizând totul. Gândurile poetului, prin analogie cu gândurile istoriei, se îneacă „de lungi maluri de nisip", iar „întrebările de tine, /Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine" (Memento mori). În acelaşi poem, înstrăinarea gândirii de „spiritul mare" al Romei zdrobeşte „a vieţii veche uriaş, puternic lanţ". În inima iubitoare şi însingurată a poetului „e-o parte cu totul străină" (*Codru şi salon).* În *La moartea lui Neamţu,* lumea gândirii e o lume sfărâmată din cauza morţii. Această gândire sfărâmată, aceste gânduri înecate, aceste „întrebări de tine" ridicate ca ruine apar în sfera demonizată a eului, proiectându-se invers pe spectacolul sfărâmării lumii: „Astfel doar aş preface durerea-mi fără nume, /Dezbinul meu din suflet într-un dezbin de lume" *(Renunţare).*

Lumea eminesciană se neantizează tot atât de uşor precum se armonizează din fâşiile de lumină ce se nasc în haos. Limitele, pomenite în poemul de tinereţe *Întunericul şi poetul* şi care-l făceau pe Întuneric să-l îndemne pe poet să sfărâme de stâncă „nebuna sa liră" căci „stânca e etern şi valu-i trecător", se pun şi se re-pun tot atât de lesne precum se des-limitează, se dez-mărgi-neşte lumea în *Povestea magului călător în stele.*

Eul iese în modul cel mai dezinvolt din hotarele sale, *sfără-măndu*-se în miezul ascuns al ne-familiarului lumii, adică acolo unde nu găseşte răspunsuri la întrebările de sine şi întrebările de lume.

Omul eminescian are de înfruntat, ca geniu, şi limitele omenescului, ale „cercului strâmt". Există, după Richard Wagner, două primejdii tragice, la care se expune geniul: 1) pericolul acomodării la viaţa cuminte cu tot confortul ei şi 2) exagerarea exigenţelor şi aspiraţiilor care duce la o conştiinţă puternică a imperfecţiunii şi finităţii oricărui lucru omenesc. „Geniul năzuieşte, precizează Wagner, spre supraomenesc, spre suprarafinat, ar vrea să sară peste limitele omenescului, să obţină ceea ce nu se poate obţine, să epuizeze inepuizabilul. El primeşte, astfel, limitele care i se opun totuşi în mod energic pretutindeni - senzualitatea, efemeri-tatea, spaţialitatea, relativitatea, hazardul, slăbiciunea, răutatea - drept ceva umilitor, înjositor, dureros de iritant. Geniul suferă din cauza ciocnirii stridente dintre ideal şi finitatea comună" (citat după Johannes Volkelt, Estetica tragicului, Bucureşti, 1978, p. 131). Cazul tipic al acestei situaţii îl reprezintă Faust al lui Goethe ale cărui pornire spre cercetare, sete de unitate cu natura şi ardoare de a trăi, puse sub semnul infinitului, întâmpină mereu replica brutală a finitului.

Limitele omenescului sunt mereu sfidate de poetul nostru în meditaţiile etice din Scrisori, din *Glossă* şi din *Luceafărul:* „Iar în lumea cea comună a visa e un pericul, /Căci de ai cumva iluzii, eşti pierdut şi eşti ridicul" (Scrisoarea II). Iar limitele existenţei ca atare fac să transforme cerul cugetării într-un ocean de întuneric rece, nefamiliar. E cu adevărat un cerc inamic.

ANGOASA (SPAIMA, NELINIŞTEA) VS. DORINŢA (DORUL)

Referindu-se la personajul lui Tolstoi, Ivan Ilici, Emil Cioran observă că boala şi bineînţeles teama de moarte este ceea ce îi dă consistenţă prin conferirea unei accentuate dimensiuni existenţiale. Era un magistrat oarecare, un familist oarecare, dar abia acum, odată cu intrarea în starea de agonie, a devenit cineva, a devenit cineva prin modul profund de a înţelege ce este şi unde începe *adevărata viaţă.* De îndată ce eşti obsedat de semnificaţia pe care poate s-o implice viaţa, aceasta se destramă, se spulberă, îşi vădeşte fragilitatea. Nu este adevărată spusa goetheană că rostul vieţii rezidă în viaţa însăşi, deoarece obsesia sensului vieţii debutează prin revelaţia nonsensului ei.

Personajul tolstoian simte că forţa care-l lega de viaţă se exercită deodată în sens invers, că sentimentul că era „beat de viaţă" se stinge şi intervine dezbătarea care ia chip de fatalitate. Cea mai veche spaimă, care este spaima de moarte, răvăşeşte sufletul cu forţa ei ancestrală irezistibilă, căci vine chiar din străfundul arhetipal al acestuia. Tolstoi însuşi caută catharsisul, eliberarea de această spaimă, evitând dezgustul, stăruirea îndelungată în teamă. Nu trebuia, astfel, să-l lase pe personajul său să fie prizonierul acestui sentiment neantizator: „Căuta vechea, obişnuita sa teamă de moarte şi n-o mai găsea. Unde este? Moartea? Nu mai simţea nici un fel de spaimă, pentru că nici moartea nu mai exista. În locul morţii era lumina. „Aşadar asta este! spuse el deodată cu glas tare. Ce fericire!"

Emil Cioran precizează că această lumină şi fericire nu conving: sunt extrinseci; sunt înnădite; sunt visate. Sunt o stratagemă a mântuirii căutate. Modelele de melancolici de care se vede că încerca să se apropie scriitorul rus erau Buddha Sakia Muni, Solomon şi Schopenhauer, fuga sa de acasă, la bătrâneţe, imitând fuga din tinereţe din familie a celui dintâi.

Omul eminescian cunoaşte de asemenea întreg spectrul celei mai vechi spaime, cu o notă specifică însă. El şi-o asumă integral, o trăieşte dureros / voluptos sub semnul fascinaţiei ei neantiza-toare / mântuitoare ce va duce la dens-existenţiala recunoaştere din *Odă (în metru antic):* „Pân-în fund băui voluptatea morţii / Nendurătoare." Această trăire „perversă", sadică, în sens invers a *voluptăţii morţii nendurătoare* nu are nimic artificial şi programatic, ci ţine de o trăire sinceră, organică, asumată. Este, cu alte cuvinte, pro fund *finţială.*

Între nelin*işte, angoasă* şi anxietate apar, în interpretările filosofilor existenţei ajutaţi şi de psihiatri şi neurologi, nişte nuanţe distinctive de felul celor care se conturează între dragoste, dragoste-dor (în accepţia blagiană) şi dor ca atare. *Neliniştea* ar ţine mai mult de trăirea fizică, mai puţin sau mai mult degajată, în timp ce în angoasă intervine o senzaţie de constrângere, iar anxietatea este o stare de tulburare psihică sub semnul indefinibilului. Gabriel Marcel, trecând în revistă toate interpretările de la neliniştea creştină şi pascaliană până la neliniştea învinsă goetheană şi la angoasa kier-kegaardiană şi heideggeriană, opinează că e vorba de o absolută identificare a tuturor stărilor şi senzaţiilor în cadrul spectral al neliniştii, aceasta fiind însă când paralizantă, sterilizantă chiar, când - dimpotrivă - fecundă şi chiar creatoare. Ea se impune printr-o atingere de limită, printr-o de-centralizare, printr-o trecere de la o stare difuză la o stare profundă. „Neliniştea este înainte de toate o lipsă de stabilitate", afirmă filosoful în partea a doua a cărţii Omul problematic (ed rom., Cluj-Napoca, 1998, p. 65). Ca şi în dor, omul se cufundă, în nelinişte, într-o introversiune infinită, într-o trăire -limită autodestructivă acaparantă, într-o „proliferare imaginativă" într-o alunecare disperată pe panta ambivalenţei, ceţosului, instabilului, eşuării continui. Neliniştea este, astfel, a-cauzală, este topirea lui *înafară* într-un *înăuntru* absolut, fapt care face eul să se raporteze la propriul sine care-i ţesut din preocupări, dorinţe, ambiţii şi să se prăbuşească în vidul indetermnatului. Moartea se instaurează ca un orizont absolut. Anume în faţa ei îl surprinde Eminescu pe un personaj din proza sa: „Sta în fereastră neliniştit, pare-că aşteaptă sentinţa de moarte, nu ştia să gândească, nici gândea ceva, era un amestec fără şir de icoane turburi, îmbătătoare! Ah! El ceruse dispreţ şi spera amar". Sărmanul Dionis este cuprins de „o simţire nemăsurată" de „o rezistibilă nebunie", de sentimente puse într-o „lumină trandafirie" el trăieşte anume vertijul neliniştii care-i infiltrează şi senzaţia aşteptării sentinţei de moarte. Eroul a intrat în sfera absolută a preocupării de eul său frământat şi sfârtecat de icoanele angajate într-un „amestec fără şir".

Pentru Sartre, angoasa e rezultatul conştientizării facticităţii, adică a contingenţei fără temei raţional şi justificativ: individul sau nu se concepe decât ca fiinţare „pentru nimic", el neputându-se pătrunde de vreun sens al lumii.

Referindu-se la deosebirile dintre *angoasă, frică* şi *groază,* Freud opinează că angoasa se raportează la stare şi face abstracţie de obiect, în timp ce în cazul fricii atenţia este îndreptată exclusiv asupra unui obiect; în schimb, *groază* e sensul special al pericolului prealabil stării de angoasă. „Omul se apară împotriva groazei prin angoasă" (Sigmund Freud, Introducere în psihoanalizâ..., Bucureşti, 1980, p. 326). Cuvântul *angoasă* (de la latinescul angus-tiae, strâmtoare) reliefează senzaţia de caznă, de îngustare a traheii, prima stare de angoasă fiind provocată de separarea dintre mamă şi copil (Ibidem, p. 327).

Prezenţa angoasei la Eminescu este un însemn pregnant al modernităţii. Resemnarea mioritică în faţa

Morţii nu diminuează trăirea spectrală, plenară a acesteia, ci din contra, vine ca un efect cathartic final. Angoasa în faţa Neantului Morţii, precizează Mir-cea Eliade, pare să fie un fenomen specific modern, deosebindu-se de înţelegerea ei ca ritual de trecere către o altă modalitate de existenţă în culturile neeuropene: „Pentru lumea modernă, Moartea este vidată de sensul ei religios şi din cauza aceasta asimilată Neantului; şi în faţa Neantului omul modern este paralizat" (Mircea Eliade, Eseuri, Bucureşti, 1991, p. 158). Constituind o ruptură de nivel ontologic şi totodată un ritual de trecere de felul naşterii şi iniţierii, ea duce totuşi spre conjugarea de esenţă modernă a ideii Neantului cu ideea Morţii.

Angoasa apare la hotarul dintre fiinţă şi nefiinţă, unde omul eminescian, ca şi tolstoianul Ivan **Ilici,** ca şi omul în genere, simte că intră într-o zonă a indefinitului. Timaios, personajul platonician care îşi propune să definească universul (născut şi nenăscut), observă că „ceea ce este veşnic identic cu sine poate fi cuprins de gândire printr-un discurs raţional, iar ceea ce devine şi piere, ne-având niciodată fiinţă cu adevărat, este obiectul opiniei şi al sensibilităţii iraţionale" (Platon, Opere, VII, Bucureşti, 1993, p.142). În plus, zice el, tot ce devine în mod necesar devine sub acţiunea unei cauze, căci fără de cauză, nu poate avea loc devenirea. Căutarea cauzei, a principiului, a Ungrundului goethean este, după cum am mai văzut, ceea ce caută cu disperare, cu o forţă obsesivă mereu sporită Faustul eminescian, Mureşanu: „O, pârghie a lumii ce torci al vremii fir,/ Te chem cu disperare în pieptu-mi - cu delir,/Răspunde-mi cine-i suflet al lumii? Dumnezeul?/Orbirea? nepăsarea? e binele - e răul?/Tu taci... şi piatra tace... şi tu eşti piatră... Bine,/ Mi-oi chinui dar mintea - să răspund pentru tine" *(Mureşanu).*

Neliniştea căutării sensului vieţii şi neliniştea găsirii nonsensului vieţii constituie marele contrapunct existenţial eminescian.

Rosa del Conte a intuit că la rădăcina referenţialului liric eminescian stă o nestinsă neliniște metafizică ce dă adânca notă a modernităţii sale. *Renunţarea* finală din *Luceafărul* nu înseamnă că poetul nostru a găsit un răspuns raţional definitiv la problema existenţei: „Geniul... este aici pentru a traduce în poezie năzuinţa după absolut şi neliniştea căutării misterului, care, înainte de a se impune ca atare poetului, ca un Absolut de esenţă iraţională şi mistică, adică, imprimându-şi semnul de nepătruns asupra lumii; înainte de a se revela ca „taină", ca mister, adică, solicită prin însăşi obscura lui iraţionalitate mintea poetului, o tulbură ca „problemă", o problemă pe care efortul raţional ar trebui să ajungă s-o descifreze" (Rosa del Conte, Eminescu sau despre Absolut, Cluj, 1990, p. 90-91).

Neliniştea, generată de efortul raţional de a descifra „problema" existenţei de esenţă iraţională, este continuă /discontinuă.

Intermitenţa este nota lui particulară, omul eminescian stăruind cu putere obsesivă între viaţa ce se revelă prin sensul ei şi viaţa ce se revelă prin non-sensul ei care este moartea.

Soren Kierkegaard afirmă decis că trăirea duce eul la angoasă, potenţată de revelarea nimicului: „Orice trăire nemijlocită este, în pofida siguranţei şi liniştii sale iluzorii, angoasă şi de aceea, în deplină consecvenţă, cel mai adesea angoasă în faţa nimicului" (Soren Kierkegaard, Boala de moarte, Bucureşti, 1999, p. 71).

Angoasa sugerează etimologic o limitare, o strâmtorare, o îngustare, latinescul angus însemnând îngust. Angustus semnifică, în afară de îngust, strâmt, şi pericol, cerc strâmt. Suntem, astfel, în câmpul semantic esenţial eminescian. Conştiinţa condiţiei de om înstrăinat şi muritor, de care vorbesc filosofii existenţialişti, se sensibilizează anume de sentimentul neliniştii profunde, de spaimă, cuvânt de origine dacică ce, spre deosebire de grecescul phrike (frică) şi slavonescul groza (groază), are înţelesul de ceva care durează, deci de stare (bolnăvicioasă, nevrotică), nu doar de reacţie psihică instantanee.

În cazul angoasei avem de-a face cu o reducţie ontologică la „cercul strâmt" al existenţei, la cercul „micului eu". îngustarea aceasta a câmpului referenţial duce, după Kierkegaard, la un sine care poate fi privit ca un raport care se raportează la el însuşi. Nu este fiinţă umană care să „nu adăpostească în tainiţele sale o neliniște, o luptă interioară, un dezacord... o angoasă privind cursul existenţei sale sau chiar propria sa persoană" (Patrick Gardimer, Kierkegaard, Bucureşti, 1997, p. 142).

Angoasa (angst) nu se confundă cu teama care are un obiect definit, fiindcă se raportează la „ceva ce nu este nimic" şi reprezintă „realitatea libertăţii ca posibilitate a posibilităţii; ea este ceva de felul privitului în străfundurile unui abis. Identitatea individului se realizează nu prin raportări la preocupări lumeşti sau temporale care sunt obstacole, ci la etern, la divin. Existenţa umană ia forma unei „năzuinţe fără sfârşit" care se proiectează dincolo de sfera temporală, într-un transcendent, căci „dorind să fie el însuşi, sinele rămâne în mod evident în puterea celui care l-a făcut posibil" (Ibidem, p. 146).

În concepţia lui Nikolai Berdeaev, angoasa vizează transcendentul, marcând totodată necontopirea cu transcendentul, un abis între eu şi acesta care generează o tânguire permanentă. Angoasa apare între transcendent şi bezna nefiinţei, însemnând întotdeauna dorul de eternitate, imposibilitatea împăcării cu timpul. Momentul apariţiei îi stimulează, bineînţeles, tensiunea vitală, preaplinul trăirii. „Timpul înseamnă

angoasă, insatisfacţie, moarte". Or, unde se manifestă prisosul vieţii, apare şi sensul ei tragic. Dionysos se contopeşte cu Hades, în chipul unui singur zeu. Întotdeauna simţim umbra cuiva în urma noastră, întotdeauna simţim atracţia şi acţiunea transcendentului sub forma a două praguri: abisul de jos din zona inconştientului şi abisul de sus din zona transcendentului. „Finitudinea vieţii naşte sentimentul de angoasă", spune filosoful rus, precizând că anume creaţia înseamnă mişcarea spre transcendent, depăşirea „vieţii" prin altceva decât este ea. Pasivitatea faţă de atracţia neantului demonizează omul, văzând lumea pustie şi anticipând nefiinţa infernală". „Suferinţa este salvatoare în raport cu această stare, ea are profunzime, plictiseala infernală ajunge la limită atunci când omul îşi spune că nu este nimic. Apariţia angoasei înseamnă deja salvarea" (Nikolai Berdeaev, *Cunoaşterea de* sine, Bucureşti, 1998, p.63).

Pentru Sartre, angoasa e rezultatul conştientizării facticităţii, adică a conştienţei fără temei raţional şi justificativ: individul nu se concepe decât ca fiinţare „pentru nimic", el neputându-se pătrunde de vreun sens al lumii.

Neliniştea se aseamănă dorului nostru, cel puţin prin acest caracter a-temporal, a-spaţial, adică transcendental. Ea este un sentiment-stare, extrem de complex şi polarizat, impersonal şi iraţional, exercitându-şi forţa de atracţie parcă direct din Hypnos, fiul întunericului şi nopţii, zeu al somnului, frate cu zeul morţii şi tată al lui Morpheus, zeul viselor. „Năzuinţă fără sfârşit", ea izvorăşte din sine însăşi, prin inducţiune, este de durată şi fără obiect. Se exercită, deci, cu puterea fatumului.

La Eminescu, ea apare ca sarcină, ca povară, ca povară progre-.sivă de felul celeia pe care o duce regele Lear; omul eminescian „are într-însul grămădită vecia-ntreagă de dureri şi chin" *(Îmbă*trânit e sufletul din mine...)

Pare paradoxal că *nelinişte* e un cuvânt care aproape că nu apare în poemele eminesciene; starea de nelinişte se impune ca o infuzie melodică ce se strecoară în întrebări şi într-o universală tânguire *existenţială* ce se toarnă, vorba Rosei del Conte, la rădăcina cântecului său. Totuşi, sememul apare o singură dată, în *Dumnezeu şi om,* dar cu o forţă simbolică deosebită şi în ipostază cosmicizată. Ea este aici *neliniştea eternă,* principiul ontologic suprem pe care omul, neputincios, încearcă să-l atingă cu înţelegerea sa mărginită şi cu dorinţa sa fără margini: „Va putea să risipească cea nelinişte eternă,/ Cea durere ce-i născută din puterea mărginită/ şi dorinţa far'de margini?..."

Plânsului lăuntric al Demiurgului, auzit de el însuşi, îi corespunde - în planul contingentului - plânsul „sufletului închis" (expresia e din *Mureşanu)* al omului proiectat pe ecranul cosmic al „neliniştii eterne". Neliniştea sufletească se traduce, în cazul Cătălinei, în rugăciune; în cazul Cezarului din *împărat şi proletar* şi în acela al lui Mureşanu în monologice „crude-ntrebări la soar-te" şi în întrebarea iscată parcă din glasurile „lumii de amor" („de unde vine floarea/ Dorinţelor obscure sădite în noian?"). Feciorul de împărat fără de stea e neliniştit de nemărginite lumii, acompaniat în dialogul cu trimisul Domnului „de o muzică de vise". Scrisorile nu sunt decât monologuri epistolare în diferite registre (reflecţie lirică, meditaţie etică şi satirică, notaţie socială) despre condiţia poetului şi existenţă, iar Memento mori e un soliloc constituit din „glasul gândurilor mele" şi care panoramează tabloul deşertăciunii lumii.

Omul eminescian este prin excelenţă un om neliniştit, angoa-sat şi intonează, prin urmare, un cântec tremolat de natură elegiacă ce traduce tremurul fiinţei însăşi copleşită de „problema", de misterul vieţii, de „cifra" (obscură) a existenţei.

Neliniştea naşte un flux melopeic stins, uniform, surd, alcătuit parcă din penumbre sonore. Ea urcă lent o scară largă de la „dulcea spaimă" la spaima cosmică identificată cu „neliniştea eternă". O uriaşă surdină se aplică peste tot, născând cadenţe, tonuri şi ecouri prelungi. E o îngânare şi o stingere a unui sunet în altul, o târâre de trenă tânguitoare, o uşoară neantizare a cântecului fiinţei înseşi, a „glasurilor gândurilor mele" ce sfârşeşte mirific într-o universală tăcere. În acorduri simfonice melancolice sunt surprinse muzica sau cântarea stelelor, *muzica eternă* („în tăcerea văratică a văii"), „cântul frumos şi dulce - adormitor sunând" de sub bolţile câte unui dom în care se încifrează „Plânsori sfâşietoare impuse de blestem/ (Ce) Se urmăresc prin boite, se chiamă, fulger, gem/ şi cresc tumultuoase în valuri, rânduri, rânduri" (Strigoii), freamătul ce trece „rânduri, rânduri", „prin codru şi le scutură pe toate"... *(Călin),* „armonia/codrului bătut de gânduri" *(Dorinţa),* „vaierul", „aiuritul de jale" al clopotului la care se asociază ţiuitul vântului, toarcerea unui greier şi tocatul cariului din învechitul mur (Melancolie), vuietul clopotelor mării, sunetul „vorbareţelor valuri" şi izvorârea prorocitoarelor stele" (Memento mori). Rosa del Conte sesiza rafinarea graduală a sensibilităţii muzicale la Eminescu şi procesul de dematerializare a cuvântului: „Compactă undă sonoră, vibraţie a unei materii de bronz, la început, cântecul îşi coboară încetul cu încetul registrul, pentru a deveni murmur, şoaptă tot mai estompată: mai mult ecou de sunet decât sunet şi - adeseori - tăcere muzicală. Pe măsură ce conştiinţa misterului lumii - realitate insesizabilă şi fluidă, care este şi care moare mereu - îşi afundă rădăcinile în simţirea lui şi ritmul se rafinează, se interiorează. Sunetul tinde să devină, întrucât este aşa ceva prin esenţa lui, vibraţie pură, precum acel glas de clopot ce face să se înfioare aerul amurgului într-o pagină din Cezara: „glas de clopot înfiorează seara" (op. cit, p. 248).

În miezul acestui proces de rafinare a sensibilităţii muzicale se aude însuşi fiorul dulce-omorâtor al spaimei, ecourile ei prelungi, surprinse în răsfrângeri tânguioase.

Spleen, în engleză, semnifică splină. Melancolia (bila neagră) era considerată în evul mediu o secreţie a splinei, Diderot fiind acela care consacră, în Franţa, noţiunea de spleen cu semnificaţia de „vapori englezi". Or, dezgustul existenţial îl găsim încă la Lucreţiu în Taedium-vitae, ca să revină apoi în modernitate la Pascal (l'ennui), Kierkegaard (neliniştirea, angoasa, îngrijorarea) şi Sartre *(greaţa).* Discretele forme romantice ale melancoliei se pun, la modernii postromantici, sub semnul incertului, indefinitului: la Rimbaud registrul speranţei, triumfului, bucuriei se suprapune celui al căderii şi întrebării, ca până la urmă să se preschimbe în cel al chinului şi supliciului ce se insinuează în sufletul poetului (angoisse), iar la Mallarme Spaima (L'Angoisse) „susţine" vise vesperale arse de Phoenix şi o atmosferă dominată de gol, fiindcă jucăria de „inanitate sonoră" a dispărut împreună cu Maestrul care s-a dus să scoată plansete din Stix, jucăria aceasta fiind singurul lucru cu care se făleşte Neantul (Ses, purs ongles). La Baudelaire, noţiunile de spleen şi ennui se cer nuanţate, una fiind, după observaţia lui Jacques Crepet, mai „ceţoasă" iar cealaltă mai aproape de „negru". „Dar etimologia ne avertizează că ennui conţine ură şi că spleenul este boală. Spleenul e paralizie, indispoziţie, asfixie; ennui, vecin al suferinţei morale şi al torturei, nu acţionează fără iritare, trădează o forţă neîntrebuinţată, se prezintă ca o putere conţinută..." (citat apud Marin Rădulescu, Baudelaire-*existenţă şi creaţie,* vol. 2, Bucureşti, 1992, p. 168).

Starea baudelairiană de ennui, pe care Eliot o pune în legătură cu slăbirea voinţei şi criza din viaţa contemplativă în care credeau misticii, denumită acedia, şi cu oboseala vieţii sugerată de taedium vitae: „Acel ennui al lui poate fi desigur explicat, aşa cum poate fi explicat în termeni de psihologie sau de patologie; dar este, de asemenea, din punctul de vedere opus, o formă autentică de acedia, ca rezultat al străduniei sale zadarnice către viaţa spirituală" (T. S. Eliot, Selected essays, London, 1953, p. 423; în trad. rom.: T. S. Eliot, Eseuri, Bucureşti, 1974).

Spaima (spleenul) se poate manifesta numai odată cu manifestarea unui „suflet închis", a unui „cerc strâmt", a unui „gol sufletesc", a unui gol al zadarului.

La Eminescu, spaima e deopotrivă generată de iubire (e o spaimă dulce), de presimţirea morţii sau de conştiinţa „tronării" răului şi vanităţii în lume: „Ştiai că răutatea eternă-n ceruri tronă, / Că secole nătânge cu *spaimă* (subl. n.) o-ncoronă". Ea se impune ca nelinişte metafizică, rezultată din procesul revelării zadarului, al vanului, fără-rostului, fără-nţelesului: „În zădar caut-al vieţii înţeles nedeslegat" - Egipetul; „În van mai caut lumea-mi în obositul creier" - Melancolie; „Căci o iubire înzădar / Cu moartea-i sor de gemeni" - *Dacă iubeşti fără să speri;* „Gândirea noastră spuma zădărniciei noastre, /Iar visuri şi iluzii, pe marginea uitării, /Trec şi se pierd în zare ca paserile mării, / Şi ce rămâne-n urmă în noi de cât obscura /Şi oarba suferinţă ce bântuie natura?" - Nu *mă-nţelegi,* variantă).

Tradus în linie melodică pură, în formele discrete ale melancoliei romantice, spleenul eminescian are şi răbufniri fiziologice, de nervi munciţi şi terorizaţi de deşertăciunea lumii. Mărturisirea se face sub semnul scârbei, al dezgustului total de viaţă, esenţialmente baudelai-rian: „Bolnav în al meu suflet, în inimă bolnav, / Cu mintea depravată şi geniul trândav, /închin a mea viaţă la scârbă şi-ntristare/ Şi-mi târâi printre anii-mi nefasta arătare (...)/Supus doar, ca nealţii, la suferinţe grele /Unesc cu ele ştirea nimicniciei mele./ Sfânt n-am nimic, **în** bine nu cred şi nici în rău. /Viaţa mea aceasta nici vreu şi nici n-o vreu: /Nepăsător la toate, de lume apostat, /A vieţii osteneală o simt şi n-o combat". Ajuns la conştiinţa amară a „golului sufletesc" epuizant, al nepăsării stoice, al muncirii în propriul eu a voinţei în orice nerv, omul eminescian nu dobândeşte liniştea sufletească, deoarece are sentimentul că este aruncat într-o migraţie eternă a durerii în care el capătă pur şi simplu o *altă* formă: „Dar vai! nici siguranţa n-o am că mor pe veci. - /Şi dacă oare-a morţii mâini palide şi reci / În loc să sferme vecinic a vieţii mele normă, /Ar pune al meu suflet sărman în altă formă? / Dacă a mea durere, un vecinic Ahas-ver, /La morţi va fi pus iarăşi, de către lumi din cer, /Ca cu acelaşi suflet din nou să reapară. / Migraţiei eterne unealtă de ocară?"

Astfel se amplifică perspectivic şi progresiv neliniştea durerii, transformându-se într-o absolută nelinişte a reluării sisifice în altă formă - ahasverică: „Nimic, nimic n-ajută - şi nu-i nici o scăpare. / Din astă lume-eternă, ce trecătoare pare, / Gonit în timp şi spaţii, trecând din formă-n formă, /Eternă fulgerare cu inima diformă, / De evi trecuţi fiinţa-mi o simt adânc rănită, / Pustiu-alergătoare, cumplit de ostenită... /Ş-acum din nou în evu-mi, lui Sisif cruda stâncă / Spre culmea morţii mele ridic ş-ast'dată încă. / Ş-ast' dată? Cine-mi spune că-i cea din urmă oară?" (Bolnav în al meu suflet, 1876).

Încă din fragedă tinereţe, cam de pe la 16 ani, poetul îşi simte fiinţa adânc rănită de „nătângia" evilor trecuţi care nu fac decât să „repeţească" ahasveric durerea, mergând pe linia angoasării bolnăvicioase a sufletului modern, care-l determina, bunăoară, şi pe Fernando Pessoa (sub heteronimul Bernardo Soares) şi scrie o Carte a Neliniştirii (Livro do Desassossego), în care caută să se desprindă din avatarurile alterităţii („Totul se evaporează în viaţa mea. Viaţa, amintirile, imaginaţia şi tot ceea ce ea conţine, personalitatea - totul se evaporează. Simt mereu

că am fost altul, că am simţit altceva, că am gândit altceva. Asist doar la un spectacol cu alt decor, iar spectacolul la care asist sunt eu însumi"). Şi tot în sensul omului eminescian, Jorge Louis Borges scrie în Los Conju-rados că cel ce va fi visat până acum timpul, a visat spaţiul, a visat muzica ce se poate lipsi de spaţiu, a visat sfere de fildeş conţinând albe sfere şi a visat că cineva îl visează: „Anterior timpului sau în afara timpului (cele două fraze sunt goale) sau într-un loc ce nu aparţine spaţiului, există un animal invizibil şi poate diafan, pe care noi, oamenii, îl căutăm şi care ne caută (...) Se spune că ar locui în oglinzi şi că acela care se priveşte îl priveşte. Dar ci ştie de multă vreme că cel ce locuieşte în oglinzi nu e altcineva decât el însuşi".

Eminescu se întreabă înfrigurat: „De ce n-aflăm în împlinirea dorinţelor din astă lume / Acea sublimă fericire ce înainte am visat?.." răspunzând că fericirea se ascunde în însăşi dorin*ţa* „după ceva", în „dragostea de fală", „ambiţia după un nume" şi „îmbletul după mărire" (De ce n-*aflăm în* împlinirea...).

Angoasa nu este decât dorinţa neîmplinită. Analizând dorinţele manifestate sub formă de vise, Sigmund Freud observă: „Afectul de angoasă pe care îl încercăm astfel în vis, este, dacă vreţi, angoasa în faţa forţei acestor dorinţe pe care, până la un moment dat, am reuşit să le reprimăm" (S. Freud, Introducere *în psihanaliză...,* Bucureşti, 1980, p. 204). *Dorinţa* şi dorul (ca stare complexă) iau forme instinctuale, genuine („Vino-n codru la izvorul / Care tremură pe prund / (...) Vom visa un vis ferice, / Îngâna-ne-vor ce-un cânt / Singuratice izvoare, / Blânda batere de vânt" - *Dorinţa)* sau forme de voinţă („dorinţi nemărginite plantând într-un atom"; „floarea dorinţelor obscure sădite în noian"; „aceleaşi murdare dorinţi în piept"), pe care omul le re-încearcă sisific.

În oglinda eminescianului Narcis apare însuşi Ahasver, întruchiparea principiului eternei reîntoarceri.

SUFERINŢA

Ca om al hybris-ului, al punctului de vârf al trăirii, omul eminescian *trăieşte* întreg spectrul *suferinţei* ca realitate psihică substanţială care aduce revelaţia limitelor existenţei.

Suferind, el se simte închis într-un cerc al predestinării în care totul e alergare vană, aşa cum vană este alergarea unui cal în jurul ţăruşului de care este priponit (imaginea e dintr-o variantă a Scrisorii I). Suferinţa impune deci conştiinţa unei închideri fatale; odată intrată în acest cerc închis nu mai are decât dorinţa intrării în vecinicul repaos: „Pierdut în suferinţa nimicniciei mele, / Ca frunza de pe apă, ca fulgerul în chaos, / M-am închinat ca magul la soare şi la stele / Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos" *(Pierdut în suferinţa...)*

Închiderea cercului este cauzată de pendularea între dorinţă şi realizarea acesteia, care aduce *suferinţa* şi îngrijorarea, căci, după Schopenhauer, este în natura omului să-şi formeze dorinţe, să le realizeze, să-şi formeze imediat altele noi şi aşa mai departe la infinit: „El nu este fericit şi liniştit decât dacă trecerea de la dorinţă la realizarea ei şi aceea de la reuşită la o nouă dorinţă se fac repede, căci întârzierea uneia aduce suferinţa, iar lipsa celeilalte produce o durere sterilă, îngrijorarea" (Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* vol. I, Iaşi 1995, p. 280).

În sfera (îngustă) a suferinţei, omul eminescian se pune sub imperiul unui Tot cu semn negativ, adică sub cunoscutul însemn budist: „Totul este suferinţă", care în sens modern poate suna şi în chip inversat: „Suferinţa este totul". Eliberarea de suferinţă, conform lui Buddha poate avea loc prin Nirvana („stingerea setei", a dorinţelor şi a poftelor) şi prin „Calea şi mijloc" (căutarea fericrii asigurate de voluptatea simţurilor şi purificarea acestora prin cenzurarea ascetică excesivă).

La Eminescu, eliberarea de suferinţă are loc numai prin suferinţă, adică prin trăirea ei totală. Nu este ieşire din cercul ei fatal; este doar o intrare progresivă în el. Viaţa şi moartea se adună, în suferinţă, ca într-un nod tragic, în una acta, cum ar zice Novalis. Acest nod se leagă în spiritul unei sinonimii eminesciene desăvârşite între a suferi şi a exista. În versurile „Şi cum n-oi suferi... / Cu flori m-or troieni / Aduceri aminte"; expresia „n-oi suferi" îl traduce pe n-*oi mai fi (în viaţă), nu voi fiinţa, nu voi mai trăi.*

Suferinţa omului eminescian nu apare ca o suferinţă obişnuită, dat fiind că el este implicat nu doar într-o viaţă cu un curs dramatic, în care loviturile soartei vin în chip firesc; ea este de o intensitate neobişnuită, tragică cu adevărat, deoarece viaţa apare ca o luptă a contrariilor sub semnul unei voinţe care va fi frântă, iar existenţa ca o durere prelungă, ca o trăire destinală tensionată. Insul nu-i altceva decât „un lung prilej pentru durere". Omul eminescian nu este pus în faţa unor oarecare capricii ale sorţii, a unor vitregii de moment ale destinului, ci în faţa însuşi sensului tragic al existenţei, a limitelor acesteia.

Suferinţa nu e, pentru el, o metaforă, sau ceva de domeniul idealităţii, transcendentului; e *realitate trăită* cu toate fibrele fiinţei. El trăieşte intens şi procesul de înnoire a dorinţei, fiind îngrijorat de nerealizarea (neantizarea) acesteia, iar realizarea cea mare o obţine printr-o predispoziţie permanentă la înnoirea imperativului etic: a dori realizarea eului.

Măreţia omului tragic eminescian ne-o dă acest caracter profund uman al suferinţei. „Când un om suferă în mod tragic, precizează Johannes Volkelt, chiar dacă el este cel mai formidabil dintre eroi, ceea ce suferă la el este tocmai umanul. Impresia de tragic se evaporă numaidecât, dacă umanul este conceput doar ca un înveliş subţire al unei idei, al unui element divin" (Johannes Volkelt, Estetica tragicului, Bucureşti, 1978, p. 131). Lupta pentru perceperea şi captarea unui înţeles are loc cu atâta ardoare în forul interior al eului eminescian, încât cauzele externe nu au decât un rol modest de dinamizare, totul desfăşurându-se sub imperiul conştiinţei tragismului esenţial al lumii.

Emil Cioran pune un semn de identitate absolut între Existenţă şi Suferinţă: „Tot ce căutăm să facem e din nevoia de suferinţă. Căutarea mântuirii e ea însăşi o suferinţă, cea mai subtilă şi mai bine ascunsă" (Emil Cioran, *Despre neajunsul de a te fi năs*cut, Bucureşti, 1998, p. 124). La Eminescu găsim aceeaşi identificare: „Şi ce rămâne-n urmă în noi decât obscura / Şi oarba suferinţă ce bântuie natura?" *(Nu mă-înţelegi...,* variantă).

Eminescu nu poetizează şi nu abstractizează suferinţa, după cum nu poetizează şi abstractizează poezia. Sinceritatea şi autenticitatea trăirii - or, suferinţa este trăire la maximum, la limită -sunt însemnele modernităţii sale. Suferinţa nu este tehnicizată, metapoetizată şi ridicată la o dimensiune transcedentală ideală: ea este *trăită* cu întreaga fiinţă, cu o intensitate care duce la hybris şi la eliberare (mântuire). Şcoala înseamnă *învăţ,* dar nu şi *învăţ* al *suferinţei,* care poate să asigure cunoaşterea sensului profund al vieţii, de unde finalul maximalist al micului poem postum Î*n zăd*ar *în colbul şcolii:* „Ci trăieşte, chinuieşte / Şi de toate pătimeşte / Şi-ai s-auzi cum iarba creşte"

Suferinţa este legată de cunoaştere, după cum predică Biblia: „Căci unde este multă înţelepciune, este şi mult necaz, şi cine ştie multe, are şi multă durere" (Ecleziastul, 1,8); în traducerea lui Gala Galaction: „întru înmulţirea înţelepciunii stă spor de amărăciune şi cine-şi înmulţeşte ştiinţa îşi sporeşte suferinţa".

Suferinţa omului eminescian este parte din durerea universală, lumea apărând ca „locaş al pătimirei", iar

fiinţarea ca o ţesătură de dureri ascunse sub farmece, sub aparenţe: „Căci lumea e locaşul pătimirei: /Un chin e valu-i, iară gândul spumă, / Dureri ascunse farmecele firii" (Pe gânduri ziua).

Casă a pătimirii, a suferinţei adânci, lumea se neantizează, se pune sub semnul unei treceri fără rost, sugerate de val şi spumă.

Asocierea vieţii cu suferinţa în sensul germanului Schmertz este o concepţie comună romanticilor: „Schmertz un Leben bei-ben beide, /Beide sind sich nah verwandt" (Ludwig Tieck). Suferinţa şi viaţa sunt două rude bune, cea dintâi despărţind-o pe cea de-a doua de bucurie care fuge departe în pădurea bătrână. Rămâne de-a pururi doar singure viaţa şi suferinţa: „Schmertz und Leben bleiben stets allein".

Emil Cioran vorbeşte despre actualizarea vieţii în durere: „Ce nu mai e suferinţă devine iremediabil istorie. Astfel se dovedeşte încă o dată că viaţa nu-şi atinge actualitatea ei supremă decât în durere" (Emil Cioran, Amurgul gândurilor, 1991, p. 146).

Suferinţa cu tot spectrul ei de trăire *plenară* acutizează simţurile, le pune în regim de suprasensibilizare şi deci în capacitatea de a intui şi capta esenţele, de a auzi invizibila şi inefabila „creştere" a firului de iarbă. Îndemnul etic nu-şi dovedeşte raţiunea întreagă fără accentul clar pus pe de toate (pătimeşte), măsură superioară a trăirii şi „temelie" a existenţei, după cum statuează Rosa del Conte, care identifică în omul eminescian omul deplinei sincerităţi confesionale şi referenţiale: „Acestui om nu-i este frică de suferinţă, nu are vocaţia renunţării, nici nu doreşte *încă* să se salveze prin apatia stoică a Glossei sau pe meleagurile îndepărtate ale lui Hyperion. Complet inclus şi, aş zice, antrenat în ritmul devenirii care este pierdere, dar şi dezvoltare şi creştere, el vrea nu numai să trăiască, dar să trăiască într-o participare totală bucuria şi durerea, frumuseţea şi degradarea, chiar dacă a trăi astfel este cu putinţă numai cu preţul acceptării suferinţei: *chinuieşte"*. Cercetătoarea italiană vede pe bună dreptate în această acceptare decisă, sinceră, in extremis a supliciului şi posibilitatea excepţională de purificare a sensibilităţii artistice, prin care se obţine dezlegarea accesului la Totalitatea existenţei, la esenţele ei decantate, lămurite prin iluminările propriei fiinţe: „Această experienţă a omului care a trăit intens viaţa cu fiecare flacără a ei este cea care purifică sensibilitatea artistului. Intim conectat la pâlpâirea existenţei (bine şi rău, bucurie şi durere), el va fi atunci capabil să recepteze tacita, dar neîncetata germinaţie a Totului: vibranta, dar numai pentru el, voce a tăcerii. Şi după aceasta nu mai poţi continua să-l compari cu pesimismul leopardian!" (vezi dialogul nostru cu Rosa del Conte, în vol. *Mă topesc în flăcări,* Chişinău-Bu-cureşti, 2000, p 543-575).

Asumarea *suferinţei* asigură şi şansa maximă de convertire a ei într-o răsplată morală supremă: mântuirea, dar şi într-o răsplată estetică supremă: acutizarea, purificarea sensibilităţii, sporirea potenţialităţii de receptare a acesteia. *Trăirea* omului eminescian, asociată spontan chinului (să observăm vecinătatea sinonimică: „Ci *trăieşte, chinuieşte"*...), urcă imediat scara graduală a hybris-ului.

Mântuirea poate veni prin revelarea divinului („Crăiasă alegă-nându-te / Îngenunchem rugându-te / Înalţa-ne, ne mântuie I Din valul ce ne bântuie (...) / O, maică preacurată / Şi pururea fecioară, / Marie!" (Învierea)), prin slujire neamului („Ştefane, Măria Ta / Tu la Putna nu mai sta / Las' Arhimandritului / Toată grija schitului / Lasă grija sfinţilor / în sama părinţilor / Clopotele să le tragă / Ziua-ntreagă, noaptea-ntreagă, / Doar s-a-ndura Dumnezeu/ Ca să-ţi mântui neamul tău" (*Doină*)). Acelaşi imperativ al mântuirii prin trăirea „a lumei unde-amare" îl expunea Poetul în dialog cu întunericul. Mântuirea i-o poate da şi creaţia: „De-al meu propriu cânt mă mântui" - *Odă (în metru antic).*

Existenţial esenţial, suferinţa cuprinde toate pragurile trăirii, sporind în sine - în chip invertit oximoronic - dulceaţa durerii şi voluptatea morţii, ca în *Odă (în metru antic):* „Când de-odată tu răsarişi în cale-mi, / Suferinţă tu, dureros de dulce... / Pân-în fund băui voluptatea morţii / Nendurătoare". Putem găsi, în aria vastă şi eterogenă a suferinţei, atât înverşunarea titaniană a simţurilor, perseverarea lor în regimul eroic, cu adevărat romantic al manifestării („Mă mişc ca oceanul cu suferinţi adânci, / Ce braţele-i de valuri le-atârnă trist de stânci. / Se-nalţă şi recade şi murmură într-una / Când lunecă pe negre păduri de paltin luna" - Gelozie), cât şi coborârea trăirii la pragul de jos al fragilităţii biologice, slăbiciunii, veştezirii: („Ce sunt? Un suflet moale unit c-o minte slabă / De care nime-n lume, ah! nimeni nu întreabă" - *Icoană şi* privaz). În câmpul suferinţei „sufletul închis" eminescian se poate manifesta aci ca suflet titanian „oceanic", aci ca „suflet moale". El poate fi, pe această scara a manifestării spectrale, copleşit de amar (= de amarul omenirii), înveninat („Atât venin în suflet, şi-atât amar în gând..." - *Andrei Mureş*anu), îngândurat şi mereu situat în stare de veghe („Pe gânduri ziua, noaptea în veghere, / Astfel viaţa-mi tot în chinuri trece" - Pe gânduri ziua...)

Suferinţa apare ca predestinare unică: „Supus doar ca nealţii la suferinţe grele, /Unind cu ele ştirea nimicniciei mele..." *(Mureş*anu); „Ce suflet trist mi-au dăruit /Părinţii din părinţi /De-au încăput numai în el /Atâtea suferinţi?" (Ce suflet trist). Sufletul celui ce suferă e un suflet închis, după cum se spune în *Mureşanu,* e un „Suflet moale, unit cu-o minte slabă" *(Icoană şi privaz).* Putem vorbi de suferinţa eminesciană ca „durere universală", ce se transmite ca un substrat ancestral, arhetipal. Suferinţa, are, un temei iraţional, fiind oarbă,

obscură.

Semnificaţia tragică sporeşte prin conştiinţa iraţionalităţii. Aşa se prezintă ea omului eminescian după căderea în abis: „Şi ce rămâne-n urmă în noi decât obscura / Şi oarba suferinţă ce bântuie natura *(Nu mă-nţelegi).*

Sensul tragic e subliniat şi de faptul că ea apare ca predestinare, ca fatum, cel care suferă fiind în fond „alesul" soartei. De aceea va adresa sorţii care aruncă bobii orbeşte în neştire o rugăminte de a-l absolvi de propriile chinuri: „Vai, soarte blăstemată, ce oarbă arunci bobii, / La ori cine în lume dai ceea ce nu-i trebue, / Te rog soarte mă scapă de alţii nu - de mine. / Atât venin în suflet, şi-atât amar în gând..." *(Andrei Mureşanu).*

În sfera iubirii, unde suferinţa se manifestă cu o forţă irezistibilă, abisală, muncind orice nerv al poetului şi ducând trăirile la limită, acest substrat apare de asemenea ca ceva predeterminat, ca o defulare neaşteptată: „Căci te iubeam cu ochi păgâni / Şi plini de suferinţi / Ce mi-i lăsară din bătrâni / Părinţii din părinţi" (Pe *lângă plopii fără soţi).*

SINGURĂTATEA

Singurătatea, soră bună cu înstrăinarea, presupune o îngustare, o delmitare, o în-cercuire. Restrângerea, replierea, reîntoarcerea la sine însuşi provoacă închiderea în cerc care este - iarăşi - un cerc existenţial. Căci singurătatea este o *realitate absolută,* esenţială pentru suflet, asigurându-i acestuia şi o identificare absolută cu el însuşi. Vălul idealităţii vii, calde se aşterne peste zona ei rece, hyperionică. Frigul neantului este înghesuit de mările calde ale vieţii. Singurătatea e realitatea ideală în care omul este cu adevărat, simţindu-se esenţialmente ca om. Închis în cercul strâmt al solitudinii, el are în faţă întreg tabloul fiinţei sale supuse primejdiei limitării, înstrăinării. Pe de altă parte, de aici i se deschide o perspectivă adâncă asupra a ceea ce rămâne în afară, adică asupra lumii. Dublul sens al închiderii/deschiderii apare, astfel, cu toată evidenţa. Singurătatea e oglinda retrovizoare a existenţei care re-năvăleşte în ea, îndărăt, cu umbrele sale platoniciene, cu stolurile de iluzii, cu „mândrele flori de aur ale închipuirii", cu „icoanele în luptă" şi cu herghelia de „întrebări de tine". Dulcele iluzii-amintiri „care ţârâiesc încet ca greieri printre negre, vechi zidiri" sau „cad grele, mângâioase /Şi se sfarmă-n suflet trist, /Cum în picuri cade ceara /La picioarele lui Crist" *(Singurătate)* şi spectaculoasa irupere a „glasului gândurilor" poetului în cres-când-descrescândele ritmuri ale „cântecului vecinic" îngânat de lume dau o dimensiune existenţială puternic reliefată solitudinii eminesciene.

Umilul singuratic ce şade cu perdelele lăsate la masa lui de brad, căzând pe gânduri în faţa focului pâlpâitor în sobă şi ascultând cu acuitate auditivă uşor-măruntul mers al şoarecilor şi târâitul greierilor (care-i „readuc melancolia, iară ea se face vers"), contemplatorul şi ascultătorul cu adâncime a propriilor visuri, gânduri şi iluzii se transformă într-un mare Singuratic al întregului univers. Printr-o sugestivă mise en abîme în propria solitudine se oglindeşte însăşi singurătatea lumii şi universului, condiţia solitară a Demiurgului, „condamnat" să-şi audă propriul plâns reînturnat în auz. Poetul însuşi nu este un în-registrator şi un re-povestitor al melancoliei sale camerale care se face vers, ci cunoaşte Regalitatea solitudinii, devenind Păstorul „oilor de aur" ale basmului ei şi al simfonicului tablou fiinţial al lumii.

E, la Eminescu, o singurătate în singurătate, o singurătate în singurătăţi, din firele singurătăţii ca realitate intimă a lumii ţe-sându-se urzeala existenţei.

În *Călin Nebunul* e „o tristeţe de singurătate pleistocenică" o jale cosmică şi o frică a omului presupus singur în infinitatea cosmică în care el aude târâitul unui greier în deplină consonanţă cu gândurile fetei aruncate în „lumile deşarte". „Greierul acesta, observă Călinescu, nu e însă terestru, ci selenar, luna fiind o privelişte pustie tipică, un pământ edenic vulcanic, râpos şi vergin" (G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, Opere, 13, Bucureşti, 1970, p. 530). Atmosfera de „bolnavă" singurătate e ţesută din umbre negre ce se întind peste „giulgiuri de zăpadă" şi se lungesc şi se suie până la cer, închipuind o faţă cosmică cuvioasă a lunii învăscută cu ceară. Lumina gălbuie-bolnavă străbate negurile sure, însoţind atmosfera apăsătoare cu inflexiuni de rugă ce se propagă suveran: „Luna iese dintre codri, noaptea toată stă s-o vadă! /Zugrăveşte umbre negre peste giulgiuri de zăpadă /şi mereu ea le lungeşte şi suind pe cer le mută, /Parcă faţa-i cuvioasă e cu ceară învăscută; /Şi cu neguri îmbrăcate-s lan, dumbravă şi pădure, /Stele galben tremurânde mişcă-n negurile sure, /Intra-n domele de nouri argintii multicoloane, /De-a lor rugă-i plină noaptea, a lor dulce şi mari icoane /Între văile de lacrimi de-un sclipit împrăştiet /Când în cârduri cuvioase sus pe cer se mişcă-ncet".

Jelania fetei, cuprinsă de „singurătatea pleistocenică", se încrucişează - chiasmatic - cu ţârâitul greierului care sugerează un soi de tristeţe adâncă venind din primordii şi conjugând vidul cosmic cu vidul sufletesc: „Greieruş ce cânţi în lună / Când pădurea sună, /Cum nu ştii ce am în mine /Greiere străine? /Că te-ai duce de-ai ajunge /Noaptea de te-ai plânge, /Ca o pasăre măiastră /La noi în fereastră. /Vai de picioarele mele, /Pe-unde îmblă ele? /Vai de ochişorii mei, /Pe-unde îmblă ei? /Inima-n mine-i bolnavă, / Floare de dumbravă, /Şi vai lacrimele mele, /Cum le vărs cu jele! /Du-te greier, du-te greier, /Pân' la munte-n creier /Şi priveşte-nduioşată /Zarea depărtată, /Lumea-ntreagă o colindă, /Mergi la noi în grindă, /Spune-i mamii: „Ce-am făcut /De m-a mai născut, /Căci ar fi făcut mai bine /Să mă ia de mâne, /Prefăcută că mă scapă /Să m-arunce-n apă, /Căci de cer ar fi iertată /Şi de lumea toată" *(Călin Nebunul).*

Psihismul în-singurării presupune în mod firesc o re-gândire a identităţii în afara lumii, o re-trimitere la sine însuşi prin evitarea sferei înstrăinătoare şi limitatoare.

Un filosof al existenţei, Karl Jaspers, crede că omul ca individ accede la *independenţă* (deci la identitate) prin raportare la fiinţa propriu-zisă şi prin dobândirea conştiinţei că este independent faţă de tot ce se întâmplă în lume prin profunzimea dependenţei sale de transcendenţă: „Ceea ce Lao-Tzi întrevedea în tao, Socrate în însărcinarea divină şi în cunoaştere, Ieremia în Iahve care i s-a revelat, ceea ce au aflat Boethius, Bruno, Spinoza este tocmai ceea ce i-a făcut să devină independenţi. Nu trebuie să confundăm această neatârnare filosofică nici cu libertinismul capriciului suveran, nici cu tăria vitală care sfidează moartea. Această sarcină ne apare permanent în tensiunea (sublinieri în text - n. n.) căutării independenţei în afara lumii, prin renunţare şi în solitudine, sau în lumea însăşi, străbătând-o, devenindu-i părtaş, fără a deveni victimă" (Karl Jaspers, Texte

filosofice, Bucureşti, 1986, p. 133).

În ciuda limitelor care survin, omul rosteşte mereu cuvintele pe care le striga nebunul în spatele lui Confucius: „priviţi-l pe omul care ştie că nu se poate şi totuşi continuă". Omul eminescian continuă, mereu retrimiţându-se prin gândire la el însuşi, „căci numai cel ce este el însuşi şi îşi poate dovedi lucrul acesta în singurătate, poate cu adevărat să intre în comunicare cu ceilalţi" (Ibidem, p. 134).

Impactul psihic cu solitudinea, la omul eminescian, poate fi diferit. El se impune ca un hău, ca un „pustiu" sufletesc şi cu maximul de tensiune al sentimentului; sunt momente culminante la care ajunge în dragoste, la mormântul mamei („În lume-atât de singur *şi*-atâta de strein" - *Pierdută pentru mine...)* sau în presimţirea pătrunzătoarei singurătăţi a propriului mormânt care e sugerată intens în invocarea uitării, fară-de-norocului şi deplinei solitudini revelate în bătaia razelor stelare („Şi stinsele paterni/ Le-or troieni căzând,/ Uitarea întinzând/ Pe singurătate-mi"; „Luceferii de foc/ Privi-vor din cetini/ Mormânt făr' de noroc/ Şi fără prieteni". - Mai am un singur dor, variantă).

Un alt moment este intrarea în registrul senin-melancolic al solitudinii, cu efect dureros-voluptos ambivalent şi cu o survenire contrapunctică a unei „icoane de lumină" („în privazul negru-al vieţi-mi") prilejuită de apariţia imaginară a iubitei. Acţiunea eliberatoare a stării solitare se exercită prin plinătatea iluzionării prezenţei, subliniate de precaritatea substanţială a evocării („câteodată... prea arare"; „Este Ea. Deşarta casă/ Dintr-o dată-mi pare plină"), adică de expresia relativităţii senzaţiei. Această iluzionare puternică a prezenţei Ei, care e de fapt o absenţă convertită imaginar în prezenţă, rod al sensibilizării simţurilor şi punerii în registrul dorinţei permanentizate, apare pe firul atât de subţire al dulcilor iluzii-amintiri intrate în regimul „ţârâirii încete", al căderii mai grele, dar care presupune „sfărmarea-n suflet trist" al stingerii, dispariţiei, alunecării în neantul „dulcii păci" a odăii singuraticului.

Se afirmă aci principiul compensativ al unui sentiment care la celălalt pol al trăirii impune momentul valorizator pozitiv, luminos. Este principiul echilibrator al balanţei, cumpenei care lucrează permanent în cazul omului eminescian situat mereu într-un între (aci între durere şi voluptate, între prezenţă şi absenţă, între iluzionare şi situare în realul „odăii" sau - într-o perspectivă filosofică şi mitopoetică mai adâncă - între „lumea cea aievea" şi „lumea închipuirii" din Memento mori). Un astfel de moment al reînnoirii, datorat situării prin solitudine la „hotarul" dintre contingent şi transcendent, dintre viaţa „stinsă" şi „duhul renăscut" prilejuit de iubire, îl trăieşte şi Novalis în calitatea sa de „singuratic cum nici un singuratic n-a fost": „Odinioară acolo amare lacrimi vărsam, în durere nădejdile mele sfâşiate acolo, stând stingher pe colina stearpă, care în îngustimea ei părea spaţiul întunecat al chipului frământat al vieţii mele, singuratic cum nici un singuratic n-a fost, mişcat de-o nespusă teamă, neputincios ca un gând al nenorocirilor. Cum priveam jur-împrejur după ajutor, neputân-du-mă clinti înainte nici înapoi, ocolind viaţa stinsă, stăteam atârnat de ea cu un dor nesfârşit. De acolo purcese, din albastre depărtări, din înălţimea vechii mele mântuiri, o clipă a amurgului şi cu un semn rupse cordonul naşterii mele, cătuşele luminii". Punctul culminant al mântuirii aduce renaşterea, momentul transfigurării chipului iubitei, saltul din lumea pământească în cea a transcendentului, care e rodul unui vis, dar care impune permanenţa imaginii sale: „Colo dispărea măreţia pământească şi mâhnirea mea cu ea. Împreună curgea tristeţea adâncă într-o nouă lume de nepătruns. Şi tu, însufleţire a nopţii, aţipite ceruri se curbau spre mine. Ţinutul se ridică domol în sus, deasupra ţinutului pluteşte duhul meu renăscut. în nori de praf se preface colina şi prin nori de praf vedeam transfigurat chipul iubitei mele. În ochii ei se odihnea eternitatea. Îi prind mâinile şi lacrimile devin un scânteietor şirag care nu se poate rupe. Milenii se întind în depărtare în vijelie. La grumazul ei am plâns cu încântătoarele lacrimi ale noii vieţi. Acesta era primul vis cu tine. El trece, dar imaginea sa rămâne veşnică, credinţa neclintită în cerul nopţii şi în soarele său, iubito" (trad. Petru Sfetca).

În fine, Singurătatea apare, la Eminescu, ca o stare demoniza-tă, durativă, procesuală, cu o acţiune total neantizatoare asupra sufletului. Această legare de „steaua singurătăţii" are o semnificaţie profund destinală, generând complexul moşneagului rege Lear, care înglobează toate sensurile negative ale procesului înstrăinării: uitare, întunecare a gândirii vecină sau identică cu alienarea, resimţirea adâncă a oboselii, singurătăţii şi „bătrâneţii" (a senzaţiei atingerii vârstei de „optzeci de ani" şi purtării pe fruntea întunecată a unei cununi de paie uscate). Omul eminescian are, în acest moment de hybris al însingurării, senzaţia că „a murit demult" şi că are o inimă pustiită, că între el şi iubită s-a interpus o distanţă insuportabilă („Departe sunt de tine şi singur lângă foc") şi o ceaţă rece şi de nepătruns, că glasul amintirii amuţeşte „redeşteptând în faţă-mi trecutele nimicuri" (Departe sunt de tine...). Greierul e surprins în biserică „drept preot" care toarce „un gând fin şi obscur", cariul toacă drept dascăl. Dintr-un punct transcendental, pe care-l oferă poarta deschisă printre nori şi prin care trece „alba regina nopţii moartă, poetul vede un vast tablou al existenţei umane dominate de o lume-n promoroacă", de un „câmp solitar" în care „ca unse cu var/ Lucesc zidiri, ruine", de un ţintirim singur ce „cu strâmbe cruci veghează" şi de-o bise-rică-n „ruină", într-un cuvânt de un univers şters, decăzut, scufundat în tristeţe deplină, din care „abia conture triste şi umbreau mai rămas". Lumea din obositul creier e înlocuită de ţârâitul răguşit şi

tomnatic al greierului, inima poetului e pustie, bătând „ca şi cariul încet într-un sicriu", iar viaţa - într-o densă imagine a înstrăinării - îi pare „că ea cură/ Încet repovestită de o străină gură" (Melancolie).

Omul romantic are sentimentul că nu-şi poate găsi identitatea în astă lume, în non-eu (ca să folosim termenul lui Fichte pentru realitatea obiectivă) şi nici în propriul eu care apare scindat. Dan-Dionis trăieşte acest sentiment în toată complexitatea nuanţelor sale, fiind cuprins de o „nostalgie inversă" după „adevarata patrie", despre care vorbeşte Theophile Gautier într-o scrisoare citată în finalul nuvelei: „Nu totdeauna suntem din ţara ce ne-a văzut născând şi de aceea căutăm adevărata noastră patrie. Acei care sunt făcuţi în felul acesta se simt ca exilaţi în oraşul lor, străini lângă căminul lor şi munciţi de o nostalgie inversă... Ar fi uşor a însemna nu numai ţara, dar chiar şi secolul în care ar fi trebuit să se petreacă existenţa lor cea adevărată".

Sfera astei lumi aminteşte de ordinea predeterminată a universului, de aceea însetatul de absolut caută orizontul misterului dincolo de limitele cotidianului. Elocvente sunt în acest sens mărturiile filosofului mistic rus Nikolai Berdeaev care îşi simţea eul său mereu în afara lumii: „îmi simţeam nunceul „eului" meu în afara lumii obiective din preajmă. Doar la periferie veneam în contact cu această lume" (Nikolai Berdeaev, *Cunoaşterea de sine,* Bucureşti, 1998, p. 51). După filosoful rus, singurătatea este legată de neacceptarea datului universal, a ordinii prestabilite şi a banalităţii cotidiene, pe care Heidegger o numeşte das Man. Deşi recunoaşte, în „exerciţiul său de autobiografie filosofică" faptul că a fost nevoit să fie un amestec de om introvertit şi de om extrovertit (în termenii lui Jung), a fost cu precădere atras de ceva ce trece dincolo de limite şi hotare, de ceva ce cuprinde în sine misterul, adică de transcendent. Nu a fost, spune Berdeaev, un învingător al singurătăţii, căci el însuşi s-a simţit străin de sine, detestabil, haissable, totuşi ceva în el care i-a fost mai aproape decât el însuşi. Evitând să exprime tragismul interior al vieţii sale şi necunos-când sentimentul de fericire, a căutat ieşirea în ceea ce numeşte „aşteptarea eshatologică".

Singurătatea îşi dovedeşte, la Eminescu, ultimele sale efecte neantizatoare. Omul eminescian apare acum ca un Rege Lear, aflat în de-Lear-ul înstrăinării. Viaţa, viul intră în regimul devita-lizator al stingerii, eul în cel al pierderii totale a identităţii, lumea (ca şi gândirea poetului) e aruncată în umbra indeterminării, a ruinii, degradării, tocatul cariului şi ţârâitul greierului semnificând surparea obscură a temeiurilor. În câmpul său solitar, altcineva îi spune poetului povestea vieţii pe de rost. El îşi pune, ca un Narcis tragic, oglinda spre a-şi reflecta ca şi cum în ea prima sfâşiere sufletească, prima prăbuşire în hău, amintind de o fină observaţie camusiană din Omul revoltat: „Într-un anumit fel, absurdul care pretinde să exprime omul în solitudinea lui, îl face să trăiască în faţa unei oglinzi. Sfâşierea iniţială riscă atunci să devină confortabilă. Rana pe care o zgândări cu atâta solicitudine îţi face până la urmă plăcere".

În cazul omului eminescian, se impune necesara precizare că e vorba de trăirea unui prag autentic care impune neantizatorul sens al însingurării progresive, la cota complexului Lear. Trăirea singurătăţii presupune şi trăirea fondului ei adânc demonic care ţine de inconştient, de iraţional. Există o demonie, o nebunie a solitarismului care-l determină pe omul eminescian - în spiritul negativismului titanian - să bea întreaga amărăciune a sentimentului: „Ai vrea să storc din mare amărăciunea-ntreagă / Şi într-o picătură s-o beau, să-nebunesc" (*Codru şi salon).* E firesc, astfel, să-l găsim adesea pe omul eminescian în ipostaza singuraticului demonizat care orbecăieşte uneori, fantasmatic, în căutarea „limanului său": „Iar eu, eu singuratec în lumea cea pustie,/ În chaos fără stele şi fără de nimic,/ M-aş arunca - un demon - să cad o vecinicie/ De-a pururea şi singur deşertul să-l despic"; „Fantasmă nesfârşită şi totuşi diafană,/ Din lume exilată neaflând limanul său,/ Demon, gonit de-a pururi de ordinea tirană -/ Acela să fiu eu" (*Codru şi salon).*

De la neantul încă plin de sunetele identităţii al singurătăţii eminesciene nu este decât un pas până la neantul însingurării bacoviene cu sunetele de flaute din stânci de mare: „O, gând amar... / Singurătăţi, / Pribege seri de primăvară, / Parfumuri ce se duc pe vânt - / Şi flaute din stânci de mare... / - A fost ca niciodată... / Şi valuri ce foşnesc la ţărm, / Îngrijitoare aşteptări, / Singurătăţi, / Şi flaute / Din stânci de mare..." (*La ţărm).*

Sunt singurătăţi alunecătoare, vaporoase, disparente. Golul singurătăţii se transformă în goluri ale singurătăţii, pluralitatea sugerând senzaţia de instalare a pustiului prin fuga contururilor realului, prin instaurarea lui „a fost ca niciodată", a fantomei irealului şi indeterminatului de basm. Neantul prezentului alunecă în neantul trecutului, senzaţia de singurătate se risipeşte în senzaţiile multor singurătăţi, printr-un efect al multiplicării lor nucleare, căci toate decurg din gândul amar, gândul exilării fiinţei şi scoaterii ei la ţărm, la marginea existenţei.

MELANCOLIA

Când vorbim de melancolie, devenită în viziunea umaniştilor renascentişti şi a romanticilor, chiar figură simbolică, Melancolie, adevărată zeiţă a aventurilor onirice, gândul ne duce - în direcţii intersectate - atât la Saturnus care apare, în mitologia romană, ca zeu al adâncimilor terestre ascunse şi al tainelor htoniene, identificat cu Titanul grec Kronos, cât şi la Saturn, planeta nefastă a astrologilor, a cărei lumină palidă, difuză simbolizează suferinţa, cercul de încercări ale vieţii. De Marele Malefic, după cum i se zice, sunt legate oprirea, obstacolul, inerţia, fixarea, frustrarea. Filsofii hermetici îl asociază culorii negre care este a materiei în degradare, putrefacţie. Chiar dacă reprezintă simbolic atât sfârşitul cât şi începutul unui proces ciclic, el semnifică mai cu seamă *o ruptură,* un act de frânare a unui proces aflat în evoluţie. Numele de Marele Malefic îi este potrivit, căci „el simbolizează obstacolele de orice natură, opririle, carenţa, ghinionul, neputinţa, paralizia" (cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* Bucureşti, 1995, vol. 3, p. 194). Principiul concentrării, contracţiei, fixării, condensării şi inerţiei lucrează, în viziunea astrologilor, împotriva oricărei schimbări.

Mitopo(i)etica melancoliei îşi va însuşi toate aceste sugestii într-un adevărat spectacol al polivalenţei şi tainei, căci Saturnus este un deus absconditus (un zeu al tărâmului ascuns, identificat cu Latiumul lui Ianus bitfons (sau chiar un deus otiosus), iar Saturn prin lumina sa opalescentă, slabă, pâlpâitoare, aruncă de asemenea totul în vag, tainic, incert. J. P. Richard vorbeşte, în Etu-de sur le romantisme (Paris, 1970), de o desfiinţare a contururilor în *Meditaţiile* lui Lamartine şi de o „melancolie a indistinctului" (p. 147).

Omul melancolic, iar omul eminescian este un om melancolic în esenţă, apare tutelat fatalmente de Saturnus şi de Saturn. Nu întâmplător melancolia este asociată cu nebunia, în ea presupu-nându-se că lucrează, astfel, şi principiul demoniei.

Prezenţa unei figuri simbolice cu aripi de heruvim în gravura celebră a lui Durer „Melancolie" şi a unei făpturi demonice ascunse în cutele poalei este semnificativă în acest sens. Un demon înaripat figurează şi în eminesciana Melancolie.

Că melancolia este o stare sufletească profundă, o „umoare", o pasiune dominantă vecină cu nebunia şi cu absurdul, sugestie ascunsă în dorinţa de a deveni bufon *şi* în viziunea lumii ca „spectacol jalnic", ne vorbeşte şi Shakespeare în *Cum vă place.* Jacques Melancolicul are un suflet alcătuit din „drojdia şi scursurile melancoliei", dezechilibrat şi dezabuzat, care caută tămăduirea în bufoneria debordantă şi interminabilă şi care degustă îndelung starea sa de permanentă tristeţe şi singurătate: „Eu mă pricep să sug tristeţea dintr-un cântec aşa cum suge nevăstuica gălbenuşul din ou" (trad. Virgil Teodorescu).

Duhul demonic răvăşitor, dezordonator, ruinător domină melancolia, opusă bucuriei existenţei şi pătrunsă de fluxul ascuns al inconştientului. Ea presupune nu doar intrarea prin vis într-o „stare de repaus într-o lume frumoasă" (Ludwig Tieck), când sufletul îşi întoarce privirea de la spectacolele terestre, descoperind acele ţări vrăjite şi necunoscute unde se joacă lumini feerice şi delicate şi unde suferinţa dispare - tărâm al libertăţii dumnezeieşti - în infinitul fără margini... Descoperirea transcendenţei ideale sub semnul beatitudinii, păcii, vrăjii e însoţită şi de primejdiile Morţii-Somn, de potenţarea în vis a suferinţelor şi neliniştilor, despre care vorbeşte acelaşi Ludwig Tieck în Phantasus: „Toate suferinţele şi toate neliniştile pe care le avem când suntem treji nu sunt nimic faţă de lacrimile pe care le vărsăm în vis şi bătăile de inimă din timpul somnului. În vis, tot ce e aspru în firea noastră se topeşte, sufletul nostru întreg se revarsă în valuri de durere. Când suntem treji rămâne întotdeauna câte un colţ de stâncă de care valurile se sparg".

Starea modernă de melancolie nu se datorează atât unei predispoziţii umorale, prilejuite de suprasecreţia bilei negre (aşa cum credeau, în temeiul teoriei lui Hipocrat, oamenii Renaşterii) şi de producerea unui dezechilibru natural, ci unei rupturi ce are loc în fiinţa omului covârşită de revelaţia adâncurilor ascunse, care aduce dialectica împletire a plăcerii şi groazei, a dulceţii şi otrăvii, al visului luminos şi visului obscur, sub vălul amăgitor al Somnului-Moarte, al „Somnului, frate-al morţii" după cum apare în *Mureşanu* sau Gemenii.

Novalis, prin personajul său Heinrich von Ofterdingen, vorbeşte anume despre producerea acestei rupturi în perdeaua misterului, ţesută de reverie: „Visul, chiar şi cel mai dezordonat, nu e oare acel fenomen neobişnuit care, fără ca măcar să învoce o origine divină, face o preţioasă spărtură sfâşiind misterioasa perdea coborâtă, cu miile sale de cute, până în fundul sufletului nostru?"

E, de fapt, o dublă *spărtură,* dacă ne gândim la evoluţia simţirii moderne: spre fundul fiinţei şi spre abisul nefiinţei. E o fisură *ontică,* deci produsă în real, şi o fisură *ontologică,* produsă - prin urmare - în fiinţa coborâtă în adâncimile ascunse ale inconştientului, în straturile mai profunde ale eului, care-l făcea pe Tieck să spună că nici măcar nu ştim câte simţuri avem, la cele ce evocă nemijlocit lucrurile nevăzute, depărtate, întunecate de o lungă uitare adăugându-se presimţirea sub formă de spaime ciudate produse de freamătul subtil al acestor senzaţii în care se împletesc plăcerea şi groaza şi care fac parte din stratul mai adânc al fiinţei.

Melancolia, sub presiunea accentuării şi potenţării spaimei, a devenit, la moderni, spleen, suferinţă de

durată şi intensă, Weltschmertz. Melancolia ca un continuum de natură romantică al sensibilităţii a cedat locul spleenului de esenţă baudelairiană ca un continuum al insensibilităţii, efect al blazării, al invadării nonsensului, al tocirii nervilor, al eminescienei sfărâmări a coardelor şi înnebuniri a maestrului. Dintr-o predispoziţie umorală, genuină, dat al structurii somatice, melancolia s-a transformat într-o stare sufletească predestinată, într-un dat existenţial. Efectul ei armonizator şi echilibrator s-a diminuat complet, rămânând doar acţiunea efectului separator şi descumpănitor.

De altfel, în gravura lui Albrecht Durer predomină dezordinea, tristeţea Heruvimului-Gânditor fiind o tristeţe a dezordinii. Aripile lui angelice sunt masive, grele, covârşite de materialitatea lucrurilor risipite. El însuşi este o prezenţă masivă, materială, în care orice urmă de spiritualizare a dispărut. Doar o pliere uşor demonizată a veşmântului, greu, cu falduri neglijente, dezordonate şi ele, aduc aminte de o (fostă) mobilitate aeriană. Scara (cunoaşterii) este întreruptă. Instrumentele, recipientele, alchimia şi corpurile geometrice - fierestrăul, echerul, rândeaua, compasul, clepsidra, clopotul, poliedrul, sfera, piatra de moară - sunt dispuse haotic şi fixate într-o rigiditate sumbră; cheile atârnă neputincioase de a mai deschide ceva. Clepsidra, clopotul şi tabela magică de cifre şi litere stau înţepenite pe frontul unei închipuiri de edificiu (turn? casă? observator?). Statuieta lui Amor din mijloc şi animalul de jos sunt şi ele pline de tristeţe într-o poziţie fixă, cu capetele aplecate umil. Semicercul de lumină (a cunoaşterii) este proiectat într-un plan îndepărtat, în colţul stâng de sus. Simbolul central este, după părerea noastră, cumpăna cu un taler coborât mai jos sugerând descumpănirea, dezechilibrarea, oprirea pe loc.

Continua progresivitate pe care o implică ideea de infinit în raport cu sentimentul finităţii propriei persoane dezvoltată excesiv crează, după cum opinează Cioran cu referinţă chiar la „Melancolia" lui Durer, cadrul favorabil pentru starea de melancolie. Senzaţia de ireparabil, de absolută părăsire de fărâmiţare a fiinţei pe care o trezeşte regretul pentru acesta, de „oscilaţie între o intenţionalitate transcendentă şi o imanenţă terestră" realizează în melancolie o dualizare, o separaţie de real („Melancolia" lui Durer, în vol. lui Emil Cioran, *Singurătate şi destin,* Bucureşti, 1991, p. 94-97).

Sinele lacanian care vorbeşte în locul eului, sub presiunea inconştientului şi a semnificaţiei logosului în care se pierde, este asemenea eului eminescian repovestit de o „străină gură".

Melancolia este o stare ambiguă, chiasmatică (încrucişată), adunând în sine luminile şi umbrele, hybris-ul şi pragul de jos ale unei stări şi punându-le pe un fir al neantizării graduale. E o stare bazată pe închidere procesuală, pe însingurare abisală care implică tonul eligiac sau lugubru, căci intră şi în zona groazei de moarte, a angoasei. Arcul tristeţii senine se prelungeşte adesea în cercul închis al tristeţii macabre. Caracterul ei ambivalent e fixat şi în spusa oximoronică a lui Hugo: „Melancolia este fericirea de a fi trist". Cei doi cavaleri shakespearieni ai melancoliei - Hamlet şi Jacques - reprezintă polii acestei stări ambgue care se încadrează între un otium elegans ce echilibrează excesul de vitalitate şi un tedium vitae ce împinge dincolo de viaţa din preaplin, din saţietate. Ar fi două speţe de melancolii: una vulgaris şi alta nobilis (a se vedea şi analiza doctă a motivului melancoliei făcută de Zoe Du-mitrescu-Buşulenga în *Eminescu: viaţă, operă, cultură,* Bucureşti, 1989, p. 246-258).

Omul melancolic poartă atât rasa de călugăr, schimbată uneori cu veşmântul demonizat al îngerului, cât şi boneta bufonului, căci melancolia poate fi o formă (disimulată) a nebuniei, aşa cum ne demonstrează Jacques a lui Shakespeare. Din complexitatea sa face parte, astfel, şi duplicitatea. Survine, în această ţesătură complexă, şi ironia, generând, printre altele, viziunea asupra lumii ca teatru.

Melancolia este stare muzicală prin ea însăşi; este melodie involuntară ce se naşte pură din esenţa intimă a fiinţei, de profundis clamavi, sub semnul unui lamentoso de o generalitate impersonală, universală.

Melancoliei eminesciene îi consacră un întreg studiu monografic profesorul George Gană (editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002), care o consideră *sentiment existenţial* în raport cu pesimismul care este o concepţie despre lume. Sursa ei principală este asocierea sau complementarea vieţii cu moartea, ambivalenţa permanentă a simbolurilor, adâncirea indefinită a perspectivei spaţiale şi temporale, gândirea polară, duală, care dă tensiunile structurale, desacralizarea lumii. „Melancolia e o tristeţe adusă în legătură cu existenţa, nu doar o împrejurare concretă a ei, şi extinsă la condiţia omului în general" (p. 23). Ca sentiment al destrămării, al incosistenţei substanţiale a lumii, nu are o sursă bine determinată: „Umbra neagră a melancoliei răsare în poezia lui Eminescu şi unde nu te aştepţi" (p. 148). Încă Aristotel se întreba, în Problemata sa, cum de se face că toţi oamenii care s-au distins în diferite domenii sunt melancolici; acelaşi lucru îl constata Marsilio Ficino în De vite triplici. Sinonimă cu romanticele Weltschmertz, ennui-ul şi mal du siecle, melancolia este, după Jean Starobinsky, nota specifică a modernităţii, „atitudinea tipică a geniului modern" (La melancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire, Paris, 1989, p. 56).

Propriile acorduri jeluitoare - mereu surdinizate, topite în tăcere mută - o transformă într-un carmen *lamentabile, fă*ră început şi sfârşit, intonat, astfel, de undeva dintr-un punct al conti-nuumului melodic în care vibrează înseşi străfundurile sufletului. Prin filtrul subtil al melancolicului, poezia se epurează în mod spontan de idei, precepte şi fapte, ceea ce îl determină pe Lanson să califice poezia profund melancolică, elegiacă, delicată,

graţioasă şi nonşalantă a lui Lamartine drept poezie absolută, poetul nefiind nici pictor, nici gânditor. Melancolia este „dispoziţia fundamentală" a sufletului autorului *Meditaţiilor* (cf. G. Lanson, Histoire de la litterature francaise, Paris, 1967, p. 950). În arta plastică, melancolia poate fi exprimată prin linia elegantă, ca la Botti-celli, sau prin conturul alungit, ca la Modigliani, sau de „culoarea tânguioasă" ca în cazul lui Delacroix.

Predeterminarea lăuntrică a poeticului şi condiţionarea lui de soartă recomanda programatic şi Horaţiu: „Format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum, invet aut nos intus impellit ad iram... / Si dicentis erunt fortunis absona dicta" („Ne modelează natura lăuntric de mai înainte, / După cum soarta ni-i însăşi şi dă bucurie, mânie... /Vorbele spuse să fie mereu potrivite cu soarta" - Epistula ad Pisoness de arte poetica).

Manifestarea dezinvoltă, spontană şi efuzivă a melancoliei face ca starea sufletească a poetului să-şi găsească proiecţia simbolică în priveliştea obişnuită ce se aşterne chiar sub ochii poetului. Eforturile fanteziste sunt inutile în cazul în care momentul sufletesc supranatural îşi găseşte în chipul cel mai spontan expresia: „În anumite stări sufleteşti aproape supranaturale, profunzimea vieţii se revelă întreagă în priveliştea, oricât de obişnuită, pe care o ai sub ochi. Ea îi devine simbol" (Charles Baudelaire, *Critică literară şi muzicală. Jurnale* intime, Bucureşti, 1968, p. 284).

Starea sufletească înţeleasă ca stare supranaturală asigură şi proiecţiei simbolice un mod de manifestare spontan, ingenuu. Supranaturalul urmează să fie conceput ca grad de intensitate a naturalului, „priveliştea obişnuită" apărând ca o adevărată mise-en-abîme, ca un mod de oglindire adâncită, perspectivică. Narcisul oglindit în singurătatea esenţială a universului adună în viziunea specular ă, adică în cele două oglinzi paralele, două singurătăţi. E vorba de o oglindire pură, care dă naştere discursului autoreferenţial absolut.

Prin urmare, narcisismul fundamental eminescian îşi găseşte o proiecţie ideală în starea supranaturală melancolică.

Omul romantic este prin excelenţă un homo melancholicus. *Existenţa melancolică* este, însă, „alimentul" de bază din care se nutreşte întreaga poezie modernă şi postmodernă, Baudelaire fiind acela care impune programatic o mitopo(i)etică a melancoliei.

Melancolia eminesciană e o stare gravă, absolvită de note gratuite: „Tu cei o curtenire / În glumă - şi doreşti /Să-ţi spun a mea iubire / În versuri franţuzeşti. //Dar eu sunt melancolic /Şi nu ştiu să răspund. /Nu pot să-mbrac în glume /O taină ce ascund" (Tu cei o curtenire).

Pentru autorul *Florilor răului,* melancolia este esenţa intimă a poeziei, este condiţia ei sine qua non, fiindcă ia naştere din această secreţie interioară care îşi este suficientă sieşi. Declicul, dacă e să folosim un termen hermeneutic de azi, momentul de declanşare este această iluminare cu propria lumină, această desfăşurare de fire de mătase din propria crisalidă. Numai că Baudelaire nu concepe o atare desfăşurare din sine şi în sine în regim natural, ci în unul supranatural. Naturalitatea este potenţată cu o încordare nervoasă, cu o notă obligatorie de straneitate, de violenţă în pasiune şi în voinţă.

Pentru poemul său Corbul, Edgar Poe a ales tonul cel mai poetic dintre toate - tonul melancolic, pasărea cea mai stranie înzestrată în imaginaţia populară cu un caracter funest şi fatal şi un refren cel mai scurt şi cel mai reprezentativ pentru melancolie şi disperare. Principiul poeziei este, potrivit lui Baudelaire, o Frumuseţe superioară mereu aspirată şi manifestată printr-un entuziasm sufletesc cu totul independent de pasiune, care „e beţia inimii" şi de adevăr care e „hrana raţiunii": „Căci pasiunea e ceva natural (subl. în text - n.n.), prea natural chiar pentru a nu aduce un ton jignitor, discordant în domeniul Frumuseţii pure, prea familiară şi prea violentă pentru a nu scandaliza Dorinţele pure, graţioasele Melancolii şi nobilele Disperări care îşi au lăcaşul în regiunile supranaturale ale poeziei" (Charles Baudelaire, *Critică literară şi muzicală. Jurnale intime,* Bucureşti, 1968, p. 104). Puritatea, nobleţea şi graţia sunt cele care instaurează regimul supranatural al Melancoliei, care se află în compania Dorinţei şi Disperării.

Este cu adevărat demn de numele de poem numai poemul care a fost scris numai şi numai pentru plăcerea de a scrie un poem. Or, nu excesul de plăcere pot să-şi umple ochii de lacrimi, acestea fiind mai degrabă „mărturia unei melancolii iritate, a unei postulări a nervilor, a unei naturi exilate în imperfecţiune şi care ar vrea să ia în stăpânire neîntârziat, încă de pe pământ, paradisul revelat" (Ibidem, p. 136). Limba poeziei, spune Baudelaire atunci când se referă la Theophile Gautier, este „un fel de vrăjitorie evocatoare". El a continuat marea şcoală a melancoliei creată de Cha-teaubriand, melancolia lui având chiar un caracter mai pozitiv, mai carnal *şi* înrudit „uneori cu tristeţea antică". Sunt menţionate în special poemele din *Comedia Morţii,* inspirate de şederea sa în Spania, „în care se vădesc ameţeala abisală şi groaza de neant". Unele bucăţi parafrazează cugetarea înscrisă pe orologiul lui Irun: *Vulnerant omnes, ultima necat (Toate orele rănesc, ultima* ucide).

Nu Bucuria, ci Melancolia este ilustra însoţitoare a Frumuse-ţei, se spune în Rachete, căci nu este vreun tip de Frumuseţe în care să nu apară Nefericirea.

Există o relaţie sensibilă între omul melancolic modern şi omul melancolic postmodern. Stabilind-o,

italianul Giandome-nico Mucci s.j. constata un fond universal al melancoliei, generat de o veşnică disensiune între ceea ce vrea gândul exprimat prin imaginaţie şi dorinţă şi ceea ce nu e la înălţimea gândului. (Scriitorul baroc B. Gracian spusese în acest sens că "oricât de mari ar fi calităţile, ele nu ajung să mulţumească ideea despre ele şi găsind-o amăgită de aşteptarea excesivă, mai degrabă o dezamăgesc decât o uimesc"). Croce defineşte melancolia ca fiind o nostalgie a trecutului, un regret pentru timpul care curge inexorabil, clipă după clipă, o plăcere pe care continuă să ne-o dea trecutul. Pentru Giuseppe Capograssi, orice nostalgie e „un simbol al marii nostalgii finale supranaturale", ca tânguire după ce n-a cunoscut şi n-a văzut niciodată. Omul trăitor şi lucrător nu coincide cu omul visător. Croce „datează" chiar melancolia, considerând că ea apare o dată cu sfârşitul epocii moderne, fiind formată după primul război mondial şi transformată într-o nelinişte comună după cel de-al doilea. E un sentiment tipic al acestei perioade de tranziţie, atingând pragul angoasei: „Dacă omul acceptă moartea şi o doreşte la capătul unei vieţi sârguincioase, pare că greu se resemnează la gândul sfârşitului civilizaţiei în care s-a născut, s-a educat, a muncit, a iubit şi s-a trudit. El ar dori ca această lume să continue pentru cei care-i supraveţuiesc şi pentru cei care vor veni după el (...) Solitudinea e cu atât mai comprehensibilă, angoasa ca atât mai tulburătoare, cu cât e mai mare numărul lucrurilor, pe care cultura ne îngăduie să le îmbrăţişăm..." (citatul e din B. Croce, La nostalgia del passator, e la ricerca storica. Filosofia e storiografica, Saggi, Bari, Laseresa, 1969, p. 114).

Fie că e a unei epoci de tranziţie, fie că ţine de universalitatea şi „supranaturalitatea" al marii nostalgii, melancolia ţine de ne-împlinire, de gol, de vulnerabilitatea fiinţei însăşi sensibilă la limitele şi disensiunile ce deziluzionează. Conştiinţa vremelniciei lucrurilor şi a valorii trecătoare a frumosului (melancolia doreşte absolutul, iar mediatoare este frumuseţea) nu e numai neantiza-toare, ci şi mântuitoare având şi valori pozitive, mal cu seamă prin asociere cu bunătatea şi confraternitatea creştină („Melancolia e neliniştea omului care presimte vecinătatea infinitului" spune Romano Guardini; cf. Melancolia în vremuri postmoderne, Giandomenico Mucci s.j.; în Vatra, 2002, nr. 10, p. 20-22.) Melancolia eminesciană e înrudită cu spleen-ul lui Baudelaire, / ennui-ul lui Pascal cu la nausee a lui Sartre, la noia lui Moravia.

(Plăcerea narcisică de a se scufunda în meditaţie o fixează ca sens al melancoliei şi unele dicţionare româneşti, bunăoară cel al lui A. T. Laurian şi I. C. Massim: „dispozitione a sufletului în care cineva fuge de alte plăceri, si afla sengur'a plăcere in meditationi, fora neci unu planu, în idee estravaganti").

Ingenuitatea, „plăcerea de a scrie", nu anulează tensiunea, ci o sporesc prin aceeaşi trecere de la natural la supranatural şi prin contopirea organică cu Frumuseţea care este perisabilă, cu Voia Bună care „îşi pune degetele la gură", cu Bucuria a cărei miere se dovedeşte a fi amară, otrăvitoare, fiindcă aduce suferinţa (John Keats, *Odă Melancoliei).*

Melancolia este generată, în esenţă, de o viziune schizomorfi-că asupra Lumii sub semnul lui Saturnus şi Saturn. E vorba deci de pătrunderea unui duh demonic care o răvăşeşte, înlocuind principiul ordonator cu unul dezordonator. Armonia cedează locul discordanţei. Prin Lume trece o fisura. Schizomorfia se înstăpâneşte asupra autoreferenţiaiului mitopo(i)etic. Schizo înseamnă etimologic despicare, fisurare. Fisura se produce deopotrivă în Lumea Eului şi în Eul Lumii. Peste identitatea unuia şi altuia se aşază lumina palidă, ştergătoare de contururi, a lui Saturn, care vine „de sus" se întâlneşte cu un con de umbră surveni-tor din adâncurile sufletului. Despicarea perspectivică dinafară şi dinlăuntru îşi dau întâlnirea într-un metacentru supranatural. Totul se suspendă şi încremeneşte în această fisură, care reaminteşte „existenţei" sensul fiinţei în care este angajată, proiectând, aşa cum precizează Cornel Mihai Ionescu într-un dens eseu, catastrofa originară a „uitării" acestui „sens", căderea din „existenţial" în „existentiel" din „ontologic" în „ontic", din înţelegere în factici-tatea Dasein-ului.

În cazul stării melancolice se impune o autoritară structură chiastică, o linie mediană între drumul de sus şi drumul de jos (conform paradoxului heraclitean). Deconstrucţia se face din însuşi interiorul construcţiei print-un „mecanism" complex de suspensii, conversiuni, paralelisme, repetări compulsive şi simulacre. Este o punere în abis paralelă, de o parte şi de alta a eului, printr-o corespondenţă simetrică între cele două planuri. Chiasmul, anunţat în „strâmbele cruci", îşi dovedeşte întreaga sa forţă constructiv / deconstructivă, atrăgând în linia fisurătoare deopotrivă planul „ontologic" şi planul „ontic": „mauzoleului mândru" de sus îi corespunde „biserica-n ruină" de jos, solitudinii lumii (revelată tot printr-un chiasm: „albă regina nopţii moartă") i se asociază „câmpul solitar" al lumii de jos şi „ţântirimul singur" care veghează cu „strâmbe cruci" singurătatea adâncă a eului în „cercul strâmt" al căreia are loc o progresivă degradare a identităţii acestuia şi o fisurare procesuală a însuşi eului cu identitatea înstrăinată „repovestită" de o „străină gură", de un Altul rostitor disimulat de eu.

Kiasmos, însemnând în greceşte încr*ucişare,* structura chiastică presupune, firește, *o reţea de încrucişări.* Paralelismul merge în adânc, angajând inversiuni şi conversiuni şi o repetiţie procesuală care naşte un discurs circular, un „chiasm încercuit" (cu termenul lui Jacques Derrida). Fiinţa, în cadrul stării melancolice, nu-şi

reaminteşte originea, ci însăşi uitarea originii, „re-povestirea" sugerând nu „re-povestirea", ci „re-povestirea". Omul melancolic îşi aminteşte, în mod surdinizat (ca la Eminescu), uitarea sensului uitat al „fiinţei", la care propriul eu participă tară a-l epuiza în manifestarea sa „existenţială": „În distincţia dintre „viaţa" proprie („viaţa-mi") şi „repovestirea" ei de către o „străină gură" („Şi când gândesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură..."), Eminescu a intuit sciziunea psihismului omogen între un „eu imaginar" şi un „subiect simbolic" aşa cum va fi formulat mai târziu de Freud şi Lacan. În reprezentarea cercului acentrat el anticipă, într-o formă radicală, ceea ce psihanaliza va numi, eufemistic, „descentrarea" psihicului. „Povestirea repetiţiei nu „a vieţii" ca atare reprezintă mecanismul descris de Freud ca „automatism de repetiţie" (Wiederholungszwang) (Cornel Mihai Ionescu, *Hermeneutica melancoliei, Chiasm şi schizomorfie*, în *Viaţa Românească,* 2000, nr. 3-4, p. 234).

Titu Maiorescu consideră că Melancolie e „o neagră viziune, dar e o nebunie plină de spirit" (Amintiri fugare despre Eminescu). în poemul lui Eminescu se conturează mai întâi primul plan ontic al priveliştii siderale prototipal: „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,/ Prin care trece albă regina nopţii moartă.- / O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie / Şi în mormânt albastru şi-n pânze argintie,/ în mausoleu-ţi mândru, al cerurilor arc,/ Tu adorat şi dulce al nopţilor monarc!" Cel de-al doilea plan ontic apare imediat în continuare, ca o proiecţie în proiecţie, ca privelişte în privelişte, de fapt ca un succedaneu-simulacru al celui dintâi plan: „Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă, /Ce sate şi câmpie c-un luciu văl îmbracă; /Văzduhul scânteiază şi ca unse cu var / Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar. /Şi ţintirimul singur cu strâmbe cruci veghează, /O cucuvaie sură pe una se aşază, /Clopotniţa trosneşte, în stâlpi izbeşte toaca, /Şi străveziul demon prin aer când să treacă, /Atinge-ncet arama cu zimţii-ari-pei sale /De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale. Biserica-n ruină / Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrână,/Şi prin ferestre sparte, prin uşi ţiuie vântul - / Se pare că vrăjeşte şi că-i auzi cuvântul - / Năuntrul ei pe stâlpii-i, pereţi, iconostas, / Abia conture triste şi umbre au rămas,/ Drept preot toarce-un greier un gând fin şi obscur,/ Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur."

Cea de-a doua jumătate care urmează după linia punctată ce va să însemne o schimbare perspectivică a viziunii conţine două planuri ontologice. Primul plan prezintă spectacolul dramatic al pustiirii sufleteşti, al pierderii sensului „poveştilor feerici": „Credinţa zugrăveşte icoanele-n biserici - / Şi-n sufletu-mi pusese poveştile-i feerici,/ Dar de-ale vieţii valuri, de al furtunii pas / Abia conture triste şi umbre-au mai rămas./ În van mai caut lumea-mi în obositul creier,/ Căci răguşit, tomnatec, vrăjeşte trist un greier;/ Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi ţiu, /Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu". Cel de-al doilea plan din a doua jumătate şi ultimul, cel de-al patrulea, din poem ne propune „spectacolul" tragic al „repovestirii" vieţii de o voce străină: „Şi când gândesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost,/ Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi ţin la el urechea - şi râd de câte-ascult / Ca de dureri străine?.. Parc-am murit de mult".

Principiul *încrucişării,* deci esenţial chiasmatic, se revelă la nivel structural adânc. Cele patru planuri se încrucişează ele înde ele (primele două şi ultimele două), pentru ca să se contopească în două jumătăţi care se încrucişează de asemenea una cu alta.

Structural, planurile se configurează ca nişte sub-proiecţii: planul 2 reia într-o perspectivă îngustată planul 1, planul 3 reia într-o perspectivă mai îngustă planul 2, iar planul 4 - planul 3, planurile 3-4 reiau în pereche planurile 1-2 omologate. Planul 1 şi planul 3 sunt prototipale în raport cu planul 2 şi planul 4, iar planurile 1-2 apar ca prototipale în raport cu planurile 3-4 luate la un loc.

Este vorba, firește, de prototipuri negative subproiectate în şi mai negativ, căci este sugerată o degradare progresivă: un cer degradat stăpânit de o lună „moartă" (chiar dacă e numită „regina nopţii" şi „al nopţilor monarc", ea inculcă, după cum preciza Zoe Dumitrescu-Buşulenga, sugestia de oprire a funcţiilor fenomenale şi de regresie numinală), o lume sublunară degradată, o biserică degradată, un eu degradat.

Avem, apoi, 2 axe motivice marcate de acelaşi vers: „Abia conture triste şi şterse au rămas". Îngustarea perspectivei spaţiale e de asemenea treptată şi se proiectează în scara inversă a sub-proiec-ţiilor: orizont cosmic, orizont pământean redus la „câmpul solitar" al satelor şi la „ţintirimul singur", spaţiul îngust al „bisericii-n ruină" şi cercul mic al Eului ce gândeşte la viaţa sa. Planurile motivice se dublează şi se dedublează: singurătatea regală a lunii se intersectează cu singurătatea lumii-n promoroacă, care la rândul ei se răsfrânge asupra singurătăţii Eului care se proiectează stins în alteritatea simţită ca ceva străin, ca moarte proprie ce se proiectează invers într-un „de mult". Tema ţintirimului (singur) se încrucişează cu contratema inimii care „bate ca şi cariul încet într-un sicriu" punând în evidenţă caracterul lugubru, sepulcral al întregii viziuni, sugerată încă din incipit de „mormântul albastru" de noaptea moartă şi „mausoleul mândru". Ruinarea bisericii este corelatul obiectiv al ruinării sufleteşti, iar toarcerea greierului şi tocarea cariului reprezintă contrapunctic vrăjirea tristă a greierului în creierul poetului, Poveştile puse de credinţă în suflet se sting progresiv în re-povestirea vieţii. Complexa stare

melancolică însăşi se proiectează litotic, într-un diminuendo general, în sunetele încete şi „curgătoare" ale re-povestirii.

Picturalul se „încrucişează" cu muzicalul, asociind contrate-matic contururile triste şi umbrele cu aiuritul de jale al clopotniţei, sunetele triste, tomnatece şi răguşite ale greierului şi tocatul sec al cariului cu acordurile surdinizate în spaţiul alterităţii ale „străinei guri". În fine, se încrucişează şi abisurile, cel cosmic în care se înfundă somnoroasă „albă regina nopţii moartă" cel terestru pe care-l sugerează „ţântirimul singur" şi „gândul fin şi obscur" al greierului şi cel al inimii pustiite a poetului, a cărei bătaie e similară bătăii cariului în sicriu şi bineînţeles cel al senzaţiei propriei morţi care a avut loc „de mult".

De fapt, avem, în Melancolie, o fisurare progresivă, care demo-nizează şi condamnă la încetinire, repetare şi stingere treptată. Fisură apărută în planul onticului (ruinarea) este contrapunctată de fisura produsă în planul ontologicului (ruinarea sufletească, re-povestirea propriei vieţi de un Altul, senzaţia stranie „că a murit de mult"). Viziunea se încheie circular, murirea „de demult" legându-se cu prefigurările morţii de pe parcursul poemului, acest cântec „subteran" de profundis, al morţii nutrind irezistibila efuziune a melancoliei.

După Platon, Sufletul obţinând trup, nu rătăceşte atunci când descoperă ceva identic cu sine („căci neschimbătoare şi identice cu sine sunt şi cele cu care vine în contact"); în schimb atunci când vine „în contact cu lucruri nestatornice şi tulburi este el însuşi nestatornic, tulbure şi ameţit ca de beţie" (Phaidon, 79 c şi d, Platon, Opere, IV, Bucureşti, 1983, p. 84). Întâlnindu-se cu schimbătorul, cu ceea ce devine, spiritul se mişcă dezordonat şi iraţional, rătăcind pe toate cele şase direcţii posibile: înainte şi înapoi, la dreapta şi la stânga, în sus şi în jos. „Mişcările circulare ale sufletului", întâmpinând lumea exterioară - a identicului sau a diferitului - devin false şi fără noimă. Ele „nu guvernează şi nu sunt cârmuitoare" (Timaios, ibidem, VII, p. 159-160). Dezarmat, spiritul recurge la „divinaţie", la entuziasm, la nebunia sacră sau la somn, tristeţe, maladie.

Melancolia devine expresia acestei rătăciri a spiritului care nu se întâlneşte cu identicul. Orizontul melancoliei este prin definiţie orizontul departelui, proiectat de obicei prin vis. (Cei trei crai de curte veche ai lui Mateiu Caragiale sunt melancolici stăpâniţi de patima departelui, revelată de valsul cu „legănarea lui molatecă" din începutul şi finalul romanului.)

Eul melancolic este un eu bolnav („în sens platonician") care colorează întregul univers cu palidele culori ale agoniei şi care îşi găseşte un corelat simbolic în biserica ruinată, întâlnită încă în drama de tinereţe Mira. Inima „tristă, încinsă de durere", cu „arătări, visuri mândre, doruri din cer" stinse, „urâte" se transplantează în inima bolnavă a eului din Melancolie care, după cum am văzut, figurează un univers mort „Melancolia" este starea fiinţei care nu mai are sentimentul identităţii şi care descoperă, aşa cum spunea Ioana Em. Petrescu, că verbului a fi îi lipseşte persoana întâi: melancolia e „oboseala gândului de a-şi mai susţine lumea în fiinţă („În van mai caut lumea-mi în obositul creer")" (Ioana Em. Petrescu, Mihai Eminescu - poet tragic, Eminesciana-56, Iaşi, 1994, p. 47). În cadrul ruinător al înstrăinării, melancolia poate deveni dulce tânjire după pacea morţii (în Peste vârfuri) sau rătăcire incertă în universul cosmic şi interior: „Opusă credinţei şi poveştii, adică formelor gândirii mitice, creatoare de sens, melancolia este starea gândirii înstrăinate care-i realizează universul" (Ibidem).

Peste vârfuri, piesă lirică desăvârşită, ne oferă însăşi reprezentarea acustică a melancoliei. Se aud, în ea, acordurile căderii în neantul nefiinţei. Este o alunecare în tăcerea finală printr-un continuum sonor ce se surdinizează progresiv, trecând printr-o alternanţă de so-nuri vii, rezonante, deschise, luminoase şi sonuri moarte, stinse, închise, întunecate. Perspectiva e liniştită, legănătoare, „lină" animată însă uşor de rezonantul care se distinge printre ternele, mutele p, v, f, t, d, c, b şi de întăritorul n cu fermitatea lui melodică din *lună, frunză, lin, dintre, arin, m*elancolic, cornul şi *sună şi* înmuietorul dar totodată activizantul / urmat de vocale închise *şi* deschise u, i, a, („Peste vârfuri trece lună, /Codru-şi bate frunză lin,/ Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună").

Punctul central al semiozei e, în prima strofă, lexemul „melancolie", care realizează prin însăşi structura lui sonoră un efect tânguitor, uşor-languros, trăgănător. Prin reiterare anaforică se adânceşte, în cea de-a doua strofă, perspectiva îndepărtării şi încetinirii, adâncire dulce, vicleană, căci întinde sufletului „nemângâiet" o capcană: e însăşi dulceaţa acaparantă a „dorului de moarte": „Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet,/ **Sufletu-mi** nemân-gâiet/ Îndulcind cu dor de moarte". Să observăm şi rima de mare efect semantic departe-moarte care conotează anunţul nefiinţei ascunse în îndepărtarea spaţială a sunetului cornului.

Această asociere profundă a lexemelor rimate, care încadrează pe mai ascunsa încet-nemângâiet ce sugerează creşterea golului provocat de încetinire în suflet, pregăteşte, conform logicii cratiliene a discursului poetic, tăcerea iubitei şi tăcerea definitivă a golului nefiinţei, în care s-au stins sunetul cornului şi a cărui repetare pentru poet (= „pentru mine") se pune sub semnul indecisului, al întrebării: „Mai suna-vei dulce corn/ Pentru mine vre odată?" cu acest accent final al semiozei: vreodată? („De ce taci când fermecată/ Inima-mi spre tine-ntorn?/ Mai suna-vei dulce corn/ Pentru mine vre odată?").

Lucian Blaga demonstra prin exemplul poeziei Peste vârfuri esenţa metaforică a limbajului poetic care nu se concentrează întotdeauna în „noduri metaforice": Cuvântul "suna-vei" are, prin neobişnuitul inversiunii

gramaticale, carate rare, un aer indecis între firesc şi solemn; cuvântul „dulce" din complexul „dulce corn" obţine, prin sonoritatea sa, el însuşi o nuanţă de dulceaţă sufletească; iar cuvântul „corn", scurt şi de o substanţă vocalică relativ profundă, are ceva dintr-o melancolie nesentimentală, organic stăpânită, a unui om care nu se complace deloc în prelungirea retorică a stărilor sufleteşti. Cuvântul „vreodată", pus la urmă, sugerează, prin poziţia sa în frază chiar, ceva din pierderea contemplativă în timp. Pe urmă, întregul acestor două versiuni se leagă, definitiv, în sine, ca un monom, pe care nimic nu-l mai poate sparge, ca un monolit fără fisuri şi atât de închegat că pare a rezista în materialitatea sa oricărei chimii adverse" (Lucian Blaga, Opere, 9, Trilogia culturii, Bucureşti, 1985, p. 390-391).

În această piesă monomica şi monodică, articulată perfect şi închisă ca o monadă, sunetul cornului e corelatul fiinţei, el amintind de existenţa eului în spaţiul sublunar şi în timpul prezentului şi, totodată, prin extincţie progresivă, inexorabilă, de alunecarea lui în departele spaţial şi temporal, în care tronează indeterminatul sugerat de *vreodată* pus în registru interogativ.

Universul omului eminescian este străbătut şi de „cugetări melancolice", de viorii şi melancolice umbre, de râuri care se cio-răvăiesc în josul brâielor melancolicelor stânce, şi, bineînţeles, de razele lunii, aducătoare de „nespusă melancolie".

Melancolia, aşadar, i-realizează universul, deschide un spaţiu care este al „arătării" / ascunderii fiinţei, înstrăinării, al alunecării în nefiinţă printr-o „amăgire" a sufletului cu „dulceaţa dorului de moarte" şi printr-o pierdere contemplativă în timp, după cum zice Lucian Blaga (vezi şi amplul studiu despre poemul Melancolie a cercetătoarei germane Michele Mattusch în bul. „Eminescu", nr.5, 2003.)

TIMPUL ŞI SPAŢIUL

Timpul şi spaţiul constituie cadrul în care este implicată întreaga realitate, notează Ernst Cassirer în Eseu despre om (Bucureşti, 1994, p. 66), fiindcă ele angajează fiinţa într-o căutare permanentă de răspunsuri la eternele probleme.

Eminescu răspunde, firește, acestei provocări, fiind mereu înclinat să înţeleagă ce este timpul şi ce este spaţiul.

Timpul eminescian prezintă o simbioză a semnificaţiilor pe care le comportă cei trei zei: Kronos, ca divinitate care are o acţiune destructivă, Hronos, ca zeitate a duratei, şi Kairos, divinitate alegorică ce patronează ocazia, timpul creativ, mensurabil, turnat în forme opuse circularităţii, repetitivităţii şi amorfului. În registru metafizic mai adânc, el conjugă ordinea serială carteziană, prezentul etern schopenhauerian şi clipa împachetată cu tempo-rabilitate heideggeriană. În plan cosmogonic, în felul în care Hronos separă cerul de pământ, poetul opune timpului terestru curgător şi monoton (al lui Acelaşi) timpul pur, absolut.

Deşi Kant face o distincţie tranşantă, afirmând că spaţiul este forma „experienţei noastre externe", iar timpul este forma „experienţei interne" reprezentarea lor se va apropia şi chiar se va identifica.

Inseparabilitatea timpului şi spaţiului - mari teme romantice - este motivată de Novalis prin simpla acţiune a penetrării; un spaţiu penetrat devine un spaţiu/timp, iar un timp penetrat - un timp/spaţiu: „Spaţiul este solidul fără masă. Timpul, fluidul fără masă. În cazul spaţiului plin concură deja timpul. Impenetrabilul este tocmai spaţiul absolut. Indivizibilul (individualul) este timpul absolut. În cazul timpului divizat concură spaţiul. Mişcarea este o umplere relativă (dedusă) a spaţiului. Viteza, o divizare relativă (dedusă) a timpului. Un spaţiu penetrat este un spaţiu/timp. Un timp penetrat - un timp/spaţiu (Novalis, *Între veghe şi vis, frag*mente romantice, Bucureşti, 1995, p. 170).

Omul romantic eminescian apropie şi identifică şi el cele două forme de percepere a universului printr-o stăruitoare încercare de a le unifica într-o singură reprezentare, într-un singur tablou sintetic, aşa cum încearcă de altfel întreaga epocă modernă.

Aşa cum arată Heidegger, această epocă înclină să adune şi să supună lumea într-un tablou al întregului, într-o imagine, omul postulându-se ca subiect care o reprezintă. Or, aşa cum pretutindeni îşi face apariţia Nemăsuratul (das Riesenhafte), un caz elocvent fiind numerele din fizica atomică, peste omul modern se aruncă umbra incalculabilului, el fiind pus într-un spaţiu intermediar al indeterminării în care apare ca un străin. De aceea timpul îi apare ca *mărginit,* aşa cum constată şi Holderlin în poemul său *Către germani:* „Strâns mărginit este timpul vieţii noastre, /Numărul anilor noştri, îl vedem şi socotim,/ Dar anii poporului totuşi,/ Îi vede vreun ochi muritor? // Dacă sufletul, peste propria vreme/ De dor se zbate cuprins, în întristare rămâi/ Atunci, pe ţărmuri reci,/ La ai Tăi, fără a-i cunoaşte nicicând".

Deşi constată că orice mărime e relativă şi că timpul şi spaţiul sunt categorii apriorice ale sensibilităţii noastre (în sens kantian), omul eminescian încearcă mai multe chei ale înţelegerii.

Timpul şi spaţiul eminescian pot fi, în diferite contexte ale imaginarului, forme subiective, apriorice ale sensibilităţii în spirit shopenhaueriano-kantian, „modalităţi ale unei substanţe în actul de a se realiza veşnic", după o spusă călinesciană („Nu există nici timp, nici spaţiu - ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă" astfel cugetă Sărmanul Dionis), sau puse în tangenţă cu gândirea istoriei („Timp, căci din isvoru-ţi curge a istoriei gândire...", conchide poetul în Memento mori), ca la Hegel, care definea istoria universală ca înfăţişarea spiritului în timp, tot astfel cum ideea se înfăţişează, ca natură, în *spaţiu.*

Omul eminescian percepe timpul şi spaţiul printr-o idealitate absolută, identică negativităţii: „Orice idee despre absolut este negativă - nefinitul timpului, nefinitul spaţiului, nefinitul cauzalităţii" (Eminescu, Ed. naţională, Opere, XV, p. 291). Negaţiunea însăşi este infinită: „Cantităţile infinite nu sunt reprezentabile prin nici o gândire omenească; ele sunt negaţiuni; infinitul spaţiului, infinitul timpului, infinitul cauzalităţii nu sunt decât negaţiuni, şi toate negaţiunile sunt infinite" (Ibidem).

Reprezentabilitatea se poate atribui doar la ceva material, ceva mişcător, trecător, ce ţine de uşor definibil (materie, mişcare, trecere, moarte, azi, mâine, etern). Absolutul e supraontic şi supra-ontologic, e realitate transcendentă nereprezentabilă (de fiinţă), încheiată monadic în sine, într-un inextricabil este ceea ce este: „În adevăr infinitul, absolutul e neînţeles de mintea noastră. Dar nu trebuie să uităm că nici nu le închipuim altfel, nici este putinţa de-a le esprima decât prin negaţiuni. Prin urmare, ceea nu este inteligenţa noastră, ceea ce nu este mişcare, ceea ce nu este materie este absolutul, este în sine încheiatul, este lipsa de ***, este ceea ce nu e nici moarte, nici nemurire, nici azi, nici mâini, nici etern, nici trecător, este ceea ce este" (Ibidem, p. 270).

Se ştie că spaţiul şi timpul nu sunt, în fizica modernă, categorii separate, după cum - aşa cum constată Amita Bhose - n-a fost nici în gândirea arhaică indiană, nici în gândirea lui Eminescu: „Afirmaţia nu ne poate

surprinde dacă ne referim la concepţia «lumea asta-ntreagă e *o clipă suspendată*». Aceste clipe suspendate vibrează în dansul lui Şiva" (Amita Bhose, *Maree indiană. Interferenţe culturale indo*-române, Bucureşti, 1998, p. 211).

Semnificaţia dansului cosmic al lui Nataraja sau al lui Şiva care da viaţă tuturor particulelor, alternând distrugerea (moartea) cu regenerarea, cu reorganizarea creaţiei, este confirmat de viziunea fizicienilor moderni care consideră că el reprezintă dansul materiei subatomice, adică al energiei ipostaziate ca materie. Mişcările celor doi zei indieni sunt o expresie a Marelui Timp în mişcare (intuit şi de Eminescu), aşa cum afirma şi Rabindranath Tagore: „Printr-un pas al lui Natarăja în dansul tandava lumea formelor se roteşte şi se manifestă pe cerul exterior, iar cu altul se înviorează lumea estetică din cerul inimii. Dacă poţi să te armonizezi ritmului acestui dans magnific al Marelui Timp dinăuntrul tău şi din afară, vei simţi bucuria jocului ce se petrece necontenit în viaţă şi în univers; fericirea aceea îţi va descătuşa mintea".

Asociată gândirii mitice indiene, gândirea eminesciană descoperă atât mişcarea circulară cât şi cea curbilineară a timpului: „Dacă Einstein a ajuns la constatarea aspectului arcuit al spaţiului, filosofia Samkhya **şi** Tantra au conceput mişcarea curbiliniară a timpului" (Ibidem).

Poetul nostru a imaginat şi el o curbă în infinit a Universului în spirit einsteinian şi un dans al particulelor cosmice, pe care îl fixează aparatele suprasensibile din buble chamber (camera cu ceaţă): „De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute / Şi în roiuri luminoase, izvorând din infinit,/ Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit. (...) În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul/ Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/ Că-ndărătu-i şi nainte-i întuneric se arată./ Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,/ Mii de fire viorie ce cu raza încetează,/ Astfel, într-a veşniciei noapte pururea adâncă,/ Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă..." (Scrisoarea I).

Omul eminescian e o fiinţă potrivnică trecerii timpului. C. Noica menţionează această potrivnicie ca dat al fiecărei fiinţe: „în fiecare din noi, ca şi în fiecare epocă, Zeus îşi face încercarea împotriva lui Kronos" (C. Noica, Jurnalul de idei, 1990, p. 294).

„Timpul, precizează în continuare Noica, are întotdeauna, oricum ar fi conceput, îndărătul său pe Kronos, destrămarea. E închiderea (în prezent) ce se deschide pierzând (subl. în text - n. n.) închiderea, şi nu păstrând-o. Pe când spaţiul e deschiderea ce se închide spre a se redeschide. Cultura noastră e una a spaţiului (care nu are nume de zeu) şi a feluritelor spaţialităţi, aşa cum par a fi matematicile o regăsire prin structuri, latici, grupuri, sau orice, a spaţiului. Spaţiul sonor, chromatic, sau semantic. Spaţiul logic (Ibidem, p. 294). Cărturarul stabileşte, în funcţie de înţelegerea timpului, o deosebire între cultura noastră europeană şi cea greacă: „Cultura greacă, una a realismului. A noastră, una a supra-realismului. Cea greacă, una a timpului (îmblânzit de ciclitate), cea europeană, a spaţiului configurator. Infinitul prost este inerent timpului. Cel bun, spaţiului" (subl. n.) (Ibidem, p. 293); („Drama tuturor celor ce gândesc Timpul, după Noica, e că nu-i văd accelerările posibile, necum ieşirea din el" (Ibidem, p. 373).

Ca şi fizicienii moderni, Eminescu caută o a patra dimensiune a lumii, o realitate ascunsă a ei, un dincolo tainic, un sâmbure nuclear. Timpul ni s-a revelat adesea - şi poetul nostru nu este străin acestei reprezentări - ca un râu aparent / disparent, ca „un râu ce nu-l vezi", mereu curgător, variabil, ciclic, devenitor, precum şi-l imagina Marc Aureliu şi stoicii: „Timpul este un fluviu, un curs violent care ar crea evenimentele. Abia dacă un lucru ajunge să se vadă, că a şi dispărut. Altul îi va lua locul, şi la rândul său acesta va dispare" (Marc Aureliu, *Meditaţii,* IV, p. 43).

Nu există însă doar un timp, ci mai multe timpuri, creatoare de serii întregi temporale sub semnul sincronici universale, Aşa cum sintetiza Rene Eucher, în lucrarea sa Despre timp, există un timp-*număr* secvenţial şi cuantificat în care se suprapun toate celelalte, un timp-*spaţiu* fracţionabil şi succesiv adunat într - o li nie curbă ce se prelungeşte spiralic, în două sensuri, întâlnind timpul cosmic (despre o astfel de curbă în infinit vorbea şi poetul nostru), un timp biologic sau fiziologic, demolator al fiinţei, un timp omenesc ca expresie a destinului, un timp interior sau timp al *conştiinţei,* lăcaş al hegelianei „pure stări de nelinişte a vieţii", acesta fiind victima directă a timpului cosmic şi în sfârşit, timpul-ceasornic, marele risipitor confiscător al timpului vieţii.

Timpul *şi* spaţiul, după cum afirma George Gusdorf în Fonda-ments du savoir romantique (Paris, 1982) se prezintă ca „forme de prezenţă ale fiinţei încărcate de un simbolism ontologic de înaltă tensiune". Timpul are o lucrare infernală în spaţiul cosmic. Este un Timp-Ahriman care dezagregă totul, un timp-sicriu (Scrisoarea I), un timp heraclitean curgător şi noptos: „Şi noaptea-nşiră ceasuri pe firu-i incolor / Ca râul care-şi mână trecutu-n viitor".

Considerând spaţiul absolut indispensabil de timp, fizicienii moderni le unifică în fond într-un continuum-*spaţiu*-timp, impus de einsteiniana teorie a relativităţii care a renunţat la timpul unidimensional şi la sistemul de coordonate inerţial: „Fondul pe care se desfăşoară toate evenimentele a încetat astfel să fie timpul unidimensional şi continuumul tridimensional al spaţiului, locul lor luându-l continuumul cuadridimensional spaţiu-timp" (A. Einstein, L. Infeld, *Evoluţia fizicii,* Bucureşti, 1957, p. 233-234). Noi nu putem concepe fiinţa decât durând, desfaşurându-se,

decât într-un spaţiu-timp care o determină, o defineşte: „Spaţiul-timp desfăşoară, deci, fiinţa, dimensiunea o limitează. Fiinţa devine spaţio-temporală şi sfârşeşte dimensional" (Corneliu Mircea, *Cartea fiinţei,* Bucureşti, 1980, p. 73).

(La origine, *spaţiul* identificat cu grecescul stadion, însemna loc de alergare, adică ceea ce semnifică şi astăzi.)

De altfel, romanticii nu-şi puteau închipui timpul şi spaţiul fără o acţiune de penetrare care să le confere sens, delimitând idealitatea lor şi conţinutul viu, dinamic, actualizat, prins în reprezentare.

Omul eminescian se simte în spaţiu-timp deopotrivă desfăşurat şi limitat în „clipa cea repede" de dimensiunea concretă a acesteia.

Găsim, la Eminescu, o permanentă actualizare existenţială exprimată fie în acuitatea percepţiei auditive („De-asupră-şi şi-mprejuru-ţi vremea parc-auzi căzând/ Ici în valuri tânguioase, colo dulce picurând" - Atât de *fragedă,* variantă), fie în imaginarea unui zbor al timpului, al unui râu temporal circular (a unor „unde teribili, înalte, zgomotoase / A unui râu ce nu-l vezi - Sunt undele de timp/ Ce viitoru-aduce, spre-a le mâna-n trecut" - An*drei Mureşanu),* a dilatării sau comprimării, încât se întinde ca o veşnicie („Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie -Scrisoarea I) sau se reduce la „clipa cea repede ce ni s-a dat" -Stelele-n cer) ori la o clipă suspendată creşterii retrospective („Iar timpul creşte-n urma mea... mă ntunec" - Sonet I).

Acţiunea cea mai caracteristică este una onto-fenomenologi-că de în-cadrare în timp, în însuşi sensul lui curgător, distrugător, relativizant, neantizator, în chiar golurile lui sau în potenţialitatea momentan i-mobilizată într-un punct zero (ora douăsprezece) sau într-un flux monoton, mecanic, ce semnifică mai degrabă a-temporalilatea („Vreme trece, vreme vine" - *Glossă).* Rosa del Conte cita câteva versuri dintr-o variantă a Scrisorii I, foarte sugestive pentru implicarea poetului într-un timp al vremelniciei care traduc „o spaimă de esenţă metafizică": „Şi de-aceea de surprindem strania acea simţire/ Ce cuprinde ca o spaimă sufletu-n nedumerire /Când ca pană în aer, ne simţim suspinşi în timp".

Timpul cartezian este unul instantaneu al clipelor monolitice şi discontinue, în timp ce timpul heideggerian se reduce la o simplă clipă monolitică, ignorând succesiunea şi circumscriindu-se, aşa cum observa Mihai Şora, „unui sistem de tensiuni înţepenite, ca resortul unui ceas întors". Acesta din urmă e un timp închis, un timp fără curgere, cantonat într-o potenţialitate pură, într-un proiect. Descartes priveşte de sus la clipă, văzându-i reala discontinuitate, Heidegger priveşte din interiorul, din punctul de vedere al actualităţii ei existenţiale. Filosoful român ne îndeamnă însă să observăm şi timpul real, timpul trăit, timpul care se scurge, antrenând şirul de aici (de nunc) discontinuu, căci el se constituie din *putinţă* ce se vrea act (existenţial) prin manifestare într-un quid. Un „centru dinamic" leagă pe dedesubt momentele numeric distincte şi quidditativireductibile ale actualităţii sale: discontinuitatea timpului cartezian este astfel depăşită în măsura în care ea nu lasă să se vadă continuitatea care o subîntinde; dar ea este menţinută în măsura în care fără succesiuni reale nu poate exista timp cu adevărat real" (Mihai Şora, Despre timp, în *Viaţa Românească,* 1994,nr. 11-12, p. 43).

Căzând de acord cu clipa reală carteziană, nu putem să nu ne punem de acord şi cu clipa potenţială heideggeriană în care încape o întreagă lume, deoarece în ea se conţin mai multe „centre dinamice" aţintite spre diferite quidditâţi puse una în faţa alteia.

Eminescu uneşte timpul cartezian cu cel heideggerian într-o ciudată *ţăsătură* ştatico-dinamică şi discontinuă/ continuă în care trecerea e iluzorie, fiind ascunsă după o coajă a „fiinţei ce nu moare" - de coajă ţinând trecutul şi viitorul, în timp ce „ceea ce aleargă şi-n şiruri se deşterne" se află într-o „repaosă" în raza gândirilor eterne: „Zadarnic pare lumea sclipind că-i trecătoare/ Căci coji sunt toate celea fiinţei ce nu moare/ Trecutul, viitorul se ţin numai de coajă/ Ş-a vremei ţăsătură vedem cu ochiu-n vrajă/ Pe când ceea ce-aleargă şi-n şiruri se deşterne/ Repaosă în raza gândirilor eterne" (Scrisoarea l, prima versiune).

Ţăsătură eminesciană a timpului, deşi sclipeşte şi vrăjeşte ochiul, este până la urmă identificată unui înveliş „de coajă", de ceva încremenit. E o imagine de esenţă eleato-schopenhaueriană, fiindcă ceea ce fixează văzul fermecat e ţesătură de aparenţe, e *dişternere* aparentă în raza gândirilor eterne. Totul „se ţese" într-un imens repaos, conceput în proprţii cosmice, într-o „repaosă nestrămutate" sub raza gândului etern, precum se spune într-o altă poezie („Cu mâne zilele-ţi adaogi,/ Cu ieri viaţa ta o scazi,/ Având cu toate astea-n faţă/ De-a pururе ziua de azi.// Priveliştile sclipitoare,/ Ce-n repezi şiruri se dişternă,/ Repaosă nestrămutate/ Sub raza gândului etern" - Cu mâne zilele-*ţi adaogi...).* Lumile universului se mişcă lent, ca într-un somn, precum la Blaga: „Noapte. Subt sfere, subt marile,/ monadele dorm comprimate,/ lacrimi fără de sunet în spaţiu, monadele dorm.// Mişcarea lor -lauda somnului" *(Perspectivă).* Monoton-determinantul Acelaşi („Se pare cum că alte valuri/ Cobor mereu pe-acelaşi vad,/ Se pare cum că-i altă toamna,/ Ci-n veci aceleaşi frunze cad") reduce totul la o aparenţă fenomenologică, la o uni-formitate, la o mişcare uniformă, consumată în repetare, în învârtiri oarbe, care reprezintă „repaosa nestrămutate" care nu înseamnă decât repaos la puterea a două sau nestrămutare la puterea a doua, deoarece expresia este de-a dreptul pleonastică.

E un timp pur, absolut într-un spaţiu pur, absolut.

Cu toată această punere sub semnul cercului învârtitor al lui Acelaşi inert, reluat monoton prin repetare infinită, este un timp şi un spaţiu care se crează din nou, căci prezintă, ca în viziunea modernă a lui Ilya Prigogine, o dispunere de energii disipative ce se angajează în organizări noi de structuri temporale şi spaţiale. Potenţialităţile care se actualizează mereu sunt stăpânite şi dirijate de Hyperion care, într-o variantă a *Luceafărului,* apare ca „izvor de vremi" şi „întregitor de spaţiu": „Hyperion, izvor de vremi/ Şi-ntrejitor de spaţiu/ Din noaptea vergină tu chemi/ Voinţă fără saţiu".

Dacă Sf. Augustin credea că timpul este o imagine mobilă a veşniciei, Eminescu vede timpul ca o imagine mobilă/imobilă a eternităţii: el ba este nemişcat, ascuns în „cojile" părelniciei, într-o urzeală care se învârteşte în jurul aceluiaşi sul, ca la războiul de ţesut, ba se mişcă şi se întinde (devenind veşnicie). Uriaşa roată a vremii poate fi învârtită în voie de poet (ca în Memento mori), la fel cum spaţiul poate fi creat după placul unuia dintre personajele sale, Dan-Dionis, care se întreabă chiar: „Dacă în această sară aş încerca să mă duc într-un spaţiu zidit cu totul după voia mea...?" *(Sărmanul Dionis).*

Timpul şi spaţiul sunt adesea în sufletul personajelor, de unde, bineînţeles, pot evada: „în sufletul nostru este timpul şi spaţiul cel nemărginit"; „Se risipesc toate dimprejuru-ţi, timp şi spaţiu fug din sufletul tău".

E vorba de un timp ideal şi un spaţiu ideal, modelate conform sensibilităţii noastre şi fiind, astfel, nişte forme goale care se umplu de o reprezentare dorită. Or, timpul este şi cel care macină, iar spaţiul este cel care devoră, ca un abis. „Viermele vremilor roa-de-n noi", spune poetul în În van cata-*veţi* şi glisarea aliterativă imită tocmai lucrarea mută şi ascunsă a „viermelui vremilor", după cum altădată acţiunea neantizatoare a timpului se relevă printr-o curgere monotonă, melancolică a versului: „Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri/ Şi niciodată n-or să vie iară,/ Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară/ Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri,// Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,/ Abia-nţelese, pline de-nţelesuri - /Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,/ O, ceas al tainei, asfinţit de sară.// Să smulg un sunet din trecutul vieţii,/ Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri/ Cu mâna mea în van pe liră lunec;// Pierdut e totu-n zarea tinereţii/ Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri,/ Iar timpul creşte-n urma mea... mă-ntu-nec!" (Trecut-au anii...).

Cu astfel de intuiţii fundamentale ale timpului şi spaţiului, viziunea eminesciană îşi dovedeşte similitudini evidente cu viziunea marilor poeţi care valorizează sensurile lor existenţiale.

La Baudelaire, scurgerea timpului este răvăşitoare, producând specificul spleen; este Timpul-Moloh, care îl înghite pe poet minut cu minut, sortindu-l la o prăbuşire într-un hău al zăpezilor („Et le Temps mengloutit minute par minute,/ Comme la neige immense un corps pris de roideur..." - Le Gout du Neant). Timpul este Duşmanul (L'Ennemi) care aruncă eul în zona solitudinii, durerii, disperării prin exercitarea unei acţiuni neantizatoare, el rămânând „zeul sinistru, înspăimântător şi nepăsător care ameninţă din fiecare secundă (L'Horloge) şi ţârâind „mărunt" ca greierul „târâit" melancolic pe care-l găsim şi la poetul nostru, în Sin*gurătate* sau Melancolie.

Pe şirul de ani, trăiţi ca secvenţe discontinue, îşi înalţă viziunea sa despre timp Rainer Maria Rilke în poemul Amintire: „Şi Şi ştii dintr-odată: aceasta a fost/ şi te ridici şi-n faţă vezi spaima, figura şi taina/ unor ani ce-au trecut" (trad. de Lucian Blaga). Fiinţa lui Rilke se cutremură la reconsiderarea acestei trene temporale din urma lui („Iar timpul creşte-n urma mea... mă-ntunec") în care e configurare de centre dinamice din care nu lipsesc - bineînţeles - *spaima şi taina.*

Nichita Stănescu surprinde ecuaţia dintre stare şi nestare în „câmpul" fiinţei: „Nu starea, ci nestarea noastră creează timp. Timpul este respiraţia noastră, marginea noastră, hrana noastră şi pierderea noastră. Oprim timpul numai în somn şi îl eliberăm pe câmpul fiinţei noastre. El este deasupra noastră. El este deasupra distrugerii noastre. Fără el noi nu suntem. Fiind al nostru şi rămăşiţă a noastră, totuşi noi nu suntem el. Născându-ne, suntem predestinaţi de a nu fi" (Nichita Stănescu, *Visul ca viaţă în vis,* în vol. Fiziologia poeziei, Bucureşti, 1990, p. 339).

Timpul eminescian rezultă şi el dintr-o punere în dreaptă cumpănă a mişcării şi încremenirii; clipele curg într-un abis care le înghite, într-o „noapte a vecinicei uitări". Sunt de fapt nişte unde ale unui fluviu temporal invizibil, a „unui râu, ce nu-l vezi", după cum spune în *Andrei Mureşanu.* Totul se roteşte în jurul unui Centru axial al universului, al unui Timp al Domniei celei lungi, după cum îl definea sugestiv Rosa del Conte, rotire ce atrage o navigare lină, tăcută, maestuoasă, ca în vis, a planeţilor, razelor, clipelor timpului pământean şi a înseşi gândurilor, trăirilor şi bucuriilor omului, acestea gustate ca trecătoare „desmierdări": „Din noaptea vecinicei uitări/ În care toate curg,/ A vieţii noastre desmierdări/ Şi raze din amurg.// De unde nu mai străbătu/ Nimic din ce-au Apus -/ Aş vrea odată-n viaţă tu/ Să te înalţi în sus" (Din noaptea...). Această „noapte a vecinicei uitări" este spaţializată cosmic, cunoscând întindere şi fiind abisul absorbitor de mişcări rotunde, uniforme, ciclice, agregate în mecanismul (inter) rotitor al cerurilor: „Astfel rotund se-nvârt în jur de soare/ pe când el însuşi cu ele-mpreună/ O altă clipă-n veci o să coboare,// Din trei mişcări mişcarea lor s-adună,/ Cu toţi în

jos, toţi împrejur de soare,/ Toţi împrejurul altor fac cunună" (Pentru exemplificarea Timpului Domniei celei lungi, Rosa del Conte citează din *Povestea magului călător în stele:* „Vezi steaua că munţii şi-ntoarse şi marea/ Îmblând neclintită în vecinicu-i mers". Sistemul mecanizat de mişcări e invocat şi în alte locuri: în *Luceafărul* sau în *Sărmanul Dionis,* bunăoară).

Eminescu îmbină - contrapunctic sau chiasmatic - timpul mişcărilor ce curg, adunate şi încifrate, într-un fluviu de unde temporale invizibile, fiindcă nu ştie „puterea care toarce al vremii fir" (aşa cum recunoaşte eroul său faustic Andrei Mureşanu) şi Marele Timp cosmic (Timpul Domniei celei lungi), care e axul tuturor celor rotitoare. Axul însuşi se roteşte încet, încetinind şi aglutinând tot ce e mişcare în jurul său. E o stare pe loc care agită clipele şi întinde curse norocului destinului uman care mereu este învăluit în „ţăsătura" lor iluzorie: „Orice noroc/ Şi-ntinde aripele,/ Gonit de clipele/ Stării-pe loc" (Stelele-n cer). Norocul nimereşte pe aceste unde de timp al „râului ce nu-l vezi", râu amăgitor ce le agită, ele rămânând într-o „ţesătură" inertă, încremenită pe loc. În această „stare pe loc" a cărei fenomenologie preocupă un cercetător de azi (vezi Constantin Amăriuţei, Eminescu sau *lumea ca substanţă poetică,* Bucureşti, 2000) începe un întreg discurs - sub semnul gândirii extatice şi „sub forma unei Fiinţe sau Nefiinţe a Lumii" (p. 37). Starea pe loc e o stare originară, stare „de sine", stare dintâi, adică absolută. Ea este indiferentă timpului, apărând de fapt ca timp pur, timp prin el însuşi.

NE-SFÂRŞIREA (EMINESCU ŞI BRÂNCUŞI)

„Brâncuşi a vrut să-i semene lui Dumnezeu şi i-a reuşit pe deplin acest lucru." În această formulă memorabilă a poetului american Carl Sandburg nu trebuie să discifrăm doar un elogiu metaforic; e în ea indiciul unei intuiţii magistrale a însuşi tipului creativ brâncuşian care valorizează în forme irepctabile demiurgismul de esenţă romantic într-o interfluenţă specifică antic/ modernă. Această întrepătrundere simbolică o observa, după cum se ştie, unul dintre prietenii săi, pictorul francez Henri Rous-seau, cunoscut prin propensiunea spre primordial şi antropoge-netic: „Tu ai transformat anticul în modern".

Cu Brâncuşi revenim la ecuaţia creativă obsedantă pentru romantici şi caracteristică paradigmei romantice spirit/natură/ Dumnezeu, înţeleasă atât ca relaţii de analogizare, cât şi ca relaţii de tensionare prin identificare empatică şi separaţie individuală.

Brâncuşi ni se revelă, prin structură şi însuşi fondul creaţiei sale, ca un exponent al organicismului specific românesc care vede lumea în buna ei r*ânduială,* iar sufletul ei ca fiind nu doar în natură, ci imanent naturii, deci ca fiind el însuşi *natură.* Sufletul lumii ca ceva organic este axial în universul brâncuşian. Sculptorul român merge programatic spre formele primare în care el se manifestă în chipul cel mai pur şi mai relevant, spre esenţe, spre arhetipuri. Ceea ce îl atrage nu e omul, ci naşterea acestuia, antro-pogeneticul deci, nu creatul, ci încreatul, adică premorficul ce precede morfologicul ca atare.

Sculptor al începuturilor lumii, Brâncuşi devine creatorul unor începuturi de forme. Forma se identifică, la el, esenţei. Cadrele concrete ale existenţei sunt părăsite pentru revelarea a însuşi fluxului neîntrerupt al viului, pasărea e surprinsă în ideea de zbor, de străpungere a spaţiului, masa tăcerii amalgamează ideea de nuntă, de viaţă cu aceea de moarte, coloana fără de sfârşit sensibilizează ideea de înălţare şi transcendere a spiritului.

Aşa cum observa Ricarda Huch, spiritualizarea naturii este esenţialmente romantică, deoarece Dumnezeu este pentru romantici spirit, fără a înceta să fie şi natură. Avem de a face cu un mod de înţelegere a universului care depăşeşte atât panteismul cât şi spiritualismul: „Pe cât de puţin poate fi omul făcut după chipul lui Dumnezeu fără trup, tot atât de puţin poate fi gândit şi Dumnezeu în afara naturii. Fixarea continuă a naturii pe o direcţie spirituală este esenţialmente romantică şi se poate observa în orice domeniu al spiritului. Ea ţine de veneraţia, de asemenea esenţial romantică, pentru individualitate. „Natura este individualitatea conferită principiului pur spiritual". Ca urmare, chiar dacă scopul dezvoltării este apariţia structurilor din ce în ce mai individuale, destinul spiritului omenesc nu poate fi niciodată desprinderea de natură, ci totdeauna pătrunderea mereu intimă a ei" (Ricarda Huch, Romantismul german, Bucureşti, 1974, p. 358).

Opera sculpturală brâncuşiană merge constant pe această fixare romantică a naturii pe o direcţie spirituală şi pe natura concepută ca o individualitate conferită principiului pur spiritual. Pătrunderea intimă a naturii este susţinută de conştiinţa că anume în ea sălăşluieşte sufletul pe care-l caută.

Dacă ne propunem să înţelegem arta în mod heideggerian ca locuire, ca în-temeiere, observăm că Brâncuşi nu urmăreşte decât înscrierea organică a naturii în natură, a naturalului în natural.

Pentru Heidegger, sculptura e o transpunere-în-operă ce întruchipează o transpunere-în-operă de locuri, o „croire de spaţiu" (Raumen) şi o „admitere-rânduire în spaţiu" (Einraumen), adică o locuire şi o aşezare a lucrurilor. „Sculptura: întruchiparea adevărului Fiinţei în opera ei de ctitorie de locuri" (Martin Heidegger, *Originea operei de artă,* Bucureşti, 1982, p. 190). Numai că întruchiparea aceasta se cere spiritualizată până într-atât încât să nu aibă materialitate să se mire, să se înalţe şi să se retragă în propria esenţă ca însăşi natura. Locul şi locuirea se identifică, în arta sculpturală.

Locuirea se face, la Brâncuşi, conform aceluiaşi principiu romantic al fixării naturii pe o direcţie spirituală, pe încadrarea firească, intimă a omului în mediul natural, cu un sentiment al domesticităţii, familiarităţii depline a acestuia. între om şi natură se stabileşte o relaţie familială şi familiară, casnicul prin înălţare năzuitoare devine cosmic.

Criticul american Sidney Geist vede în Ansamblul de la Târ-gu-Jiu un simbol al existenţei umane, Masa *tăcerii* reprezentând începutul vieţii, treburile lumeşti, mersul zilelor, *Poarta sărutului* - maturitatea, iar Coloana - transcendenţa şi sublimarea. Conform unei a doua interpretări posibile, ele ar semnifica regnurile vegetal, animal, cristalin.

Mărturiile făcute de însuşi sculptorul atestă aceeaşi semnificaţie: Ansamblul este un simbol al omului dinainte de naştere şi *după* moarte. Această consemnare a Cellei Delavrancea este completată de o amintire a pietrarului care l-a ajutat la realizare: „Drumul omului în viaţă porneşte de la familie, de la vatra părintească. Pleci de la mai multe cărări, trecând din etapă în etapă, unii rămânând în vraja iubirii, iar alţii pornind spre glorie care nu se mai sfârşeşte niciodată. Asta înseamnă masa şi scaunele, adică familia care dispare şi rămâne în tăcere, dar de neuitat. Aleile încrucişate, drumurile despărţite; scaunele grupate... *Poarta sărutu*lui - este ultima etapă din

tinereţe. Prin aceasta se pot înţelege multe" „şi ce anume, maestre?" A răspuns: „Omul iubeşte viaţa, pe sine însuşi; băncile sunt lângă un drum lung, drumul lung al vieţii spre gloria care nu are sfârşit - aceasta o simbolizează Coloana.." (Ion Alexandrescu, *Amintiri despre Brâncuşi,* în vol. *Mărturii*, Târgu-Jiu, 1975, p. 43).

Prin acest Ansamblu, Brâncuşi povesteşte în piatră legenda unor întemeieri ale omului român, a locuirii lui în spaţiu cu tot drumul spiritual pe care-l parcurge. El se în-temeiază în profunda şi adânc semnificativa tăcere a naturii, în umbra înfiinţătoare, antropogenetică a strămoşilor trecuţi într-o dialectică ciudată a uitării/amintirii. Porneşte, bineînţeles, de la familie, de la vatra părintească în spiritul unei rânduieli date, rânduială care cuprinde şi continuitatea întru rânduire. Porneşte ca individualitate dintr-un evantai de cărări, adică dintr-un pachet de posibilităţi. Şi aci prin Brâncuşi vorbeşte parcă Hegel cu opoziţia sa dintre legea familiei mijlocită de lumea eticului. Proiectându-se ca Sine într-un Altul, adică raportându-se la familie ca la o comunitate morală naturală, individul simte sub presiunea eticului că este scos din familie, că îi este subjugată naturaleţea şi singularitatea sa şi este atras către virtute, către viaţă în şi pentru universal. Sub semnul universalităţii el apare, în cadrul familiei, ca un mort, ca o umbră ireală şi lipsită de consistenţă, căci „el nu este real şi *substanţial* decât ca cetăţean" (Hegel, Fenomenologia spiritului, Bucureşti, 1965, p. 253). Sensul moral al familiei, comentează Noica, „priveşte nu devenirea, ci fiinţa însului, nu pe cel viu, ci generalitatea destinului familial; într-un sens priveşte pe cel mort, umbrele" (Constantin Noica, Povestiri despre om, Bucureşti, 1980, p. 183).

Pornind de la mai multe cărări şi trecând din etapă în etapă pe drumul sinuos al devenirii, omul devine umbră prin încorporare în familie apoi şi prin dispariţia familiei ca atare. Unul rămâne în umbra anonimă a iubirii, altul se proiectează în umbra luminoasă a numelui câştigat, a universalului concretizat în fapta ce se memorizează. Dispariţia se dizolvă în tăcere, dar într-o tăcere de neuitat, căci familia dăinuie prin simpla întemeiere, prin descălecare, prin umbra însăşi, prin continuitate adică, deoarece aleile se încrucişează, iar drumurile se despart mereu, scaunele se grupează. Şi omul, în ciuda acestui joc, acestui teatru mişcător al umbrelor dăinuie, rămâne şi după moarte prin faptul că iubeşte viaţa şi se iubeşte pe sine însuşi. Aici semnificaţia existenţială profundă a Coloanei se întâlneşte cu cea a *Mioriţei,* în care Păcurarul îşi exprimă regretul nu pentru pericolul morţii ca atare, ci pentru imposibilitatea de a fi lumit prin iubirea de viaţă şi de sine.

O altă apropiere de demiurgismul romantic o vedem în simbioza conştientului şi inconştientului care, în viziunea romanticilor, ar fi apărut ca un joc între cerc şi elipsă (cf. Ricarda Huch, op. cit., p. 106): cercul reprezintă starea de totală inconştienţă, cele două jumătăţi nefiind separate, în timp ce elipsa semnifică conştiinţa de sine cu două focare care comunică şi se reflectă unul în altul. Odată rotită, elipsa devine parabolă cu un focar în infinit, ceea ce simbolizează unirea sufletului inconştient cu natura. În această formă desăvârşită a conştiinţei totale, fiecare punct al infinitului devine un focar al eului. Rotirea parabolei duce din nou la cerc.

Asemenea transferuri de la haos la un univers armonizat le găsim şi la Brâncuşi. Cartezianismul său geometric, expresie a unui univers bine rânduit, se constituie din forme ovoidale, elip-soidale, cilindrice, romboidale-clepsidriee, adică „neîncheiate" premorfice. Or, aceste forme duc tocmai spre prefigurarea rotundului, împlinitului, a armoniosului desprins din haos. Premorfi-cul este echivalent la el, după cum s-a mai spus, cu ideomorficul sau cu „skeumorficul", adică cu imaginea abstractă, ideatică (= ideoplastică) opusă celei antropomorfe, zoomorfe şi fitomorfe. Ca şi la marii romantici, ca şi la Eminescu în speţă, prioritară e mişcarea spre formă, spre fund, spre rotund, spre „cerc". E, aşa cum observă Ion Pogorilovschi şi alţi cercetători, un extaz general al „prăbuşirii gravitaţionale" spre nucleul primar: al tendinţei de rupere de sine, spre extreme, spre clepsidric şi centrifugă: „Formele se preling în ambianţă până în pragul sciziparităţii, desfăşurând, pe locul - altădată ocrotit - al nucleului, incredibile „gâturi"; materia migrează spre extremităţi, detaliile se dizolvă în linii de fugă iradiante evocând infinit bucuria expansiunii" (Ion Pogorilovschi, *Brâncuşi, apogeul imaginarului,* Târgu-Jiu, 2000, p. 141).

Această tensiune glisantă, „vectorială" cuprinzătoare şi devoratoare de spaţiu duce la „formele rezumate" sau la „formele generice". (Henry Moore considera că oul este substratul artei brâncu-şiene). Cinetismul energetic romantic, materializat în zborul ca un „gând purtat de dor" spre Demiurg şi în străbaterea a „căi de mii de ani" în tot atâtea clipe (la Eminescu), anticipează brâncu-şiana „prăbuşire gravitaţională" spre nucleul primar.

Miliţa Petraşcu, ucenică a lui Brâncuşi, observa cu exactitate relaţia dintre energie şi volum eliberată de academism: „Brâncuşi este primul care a creat volumul de sine stătător. Aşa s-a născut ideea energiei, a forţei care produce impresiunea volumului. Brâncuşi este un Descartes al sculpturii" *(Brâncuşi văzut de Mili*ta *Petraşcu, Constantin Antonovici,* V. G. Paleolog în convorbiri cu *Victor Crăciun,* Bucureşti, 2001, p. 46).

Ca şi Eminescu, Brâncuşi îmbină principiul dinamic al romantismului (Călinescu afirmă în Universul poeziei că „romantismul, ca stil, e trucul descoperirii aspectului mişcător al existenţei" cu intuiţia românească a integrării spiritului în ordinea cosmică („Fenomenele vieţii omeneşti sunt o parte integrantă din ritmica universală", afirmă Pârvan în *Idei şi Forme,* Bucureşti, 1920, p. 49). Este, la ei, o titanică lăcomie de cucerire a

universului, o tensiune între eu şi non-eu, înţeles ca un cerc de realităţi concrete.

Romanticul experimentează dualitatea fundamentală a spiri-tului-centru şi a realităţii-periferie, fiind, după cum afirmă George Poulet, „o fiinţă care se descoperă ca fiind centru" (George Poulet, Metamorfozele cercului, Bucureşti, 1987, p. 132). Importantă în gândirea romantică e intuiţia izvorului, "principiu al unei noi expansiuni a vieţii". E vorba de un izvor universal care, aşa cum preciza Saint-Martin, însufleţeşte toate fiinţele şi împarte fiecăreia focul nestins de unde totul îşi trage mişcarea. Această universalitate a tot ce este viu impune şi o identitate de origine, şi una de creştere între izvorul divin şi izvorul individual. Fiinţa umană, ca şi cea divină, se dezvoltă în felul unui principiu generator azvârlind dintr-o dată înafara lui însuşi mulţimea nenumărată şi necesară a razelor sale (Ibidem, p. 135).

Identificarea eului-centru şi non-eului circumferenţial se face printr-o extraordinară dinamizare.

Brâncuşi realizează primul în sculptura mondială „volumul cu emanaţia fluidului ce dă putere spirituală de o mare intensitate" (Milița Petraşcu).

Instalarea eului eminescian ca centru implica o dezmărginire spaţială de felul celeia din Povestea magului *călător în stele,* care traducea şi dezmărginirea ilimitată a gândului („A pus în tine Domnul nemargini de gândire", îi spune fiului de împărat zburător prin stele seraful însoţitor) sau însăşi extinderea fiinţei în infinit: „E fiinţa-mi tremurândă /Care trece-n infinit,/ Ca un fulger fără ţintă,/ Ca un cap fără zenit" (Ondina). Mişcarea tipică e cea de zbor sub formă de fulger, al cărui formă zigzagată, subtil-rom-boîdală, poate fi bănuită lesne şi în *Coloana fără sfârşit.*

Luceafărul însuşi pare, în zborul său spre izvorul universal, „un fulger nentrerupt".

Intuiţia celor doi creatori merge spre această creştere organică a energiei din energie ca în cazul fulgerului „fără ţintă" sau „nent-rerupt", a stâncii din stâncă, a scării din scară, a umbrei din umbră, a undei din undă, a luminii din lumină, într-un cuvânt a fiinţei din fiinţă. Creaţia lor se pune temeinic sub semnul ontologicului pur. Ei exprimă - în poezie şi sculptură - fiinţa ca fiinţă. Inerţia, staticul este scos de ei din materie; rămâne mişcarea spirituală pură, devenirea întru fiinţă. Iată ce spune în acest sens Noica despre Brâncuşi, constatarea fiind absolut valabilă şi pentru Eminescu: „Dar faptul că a reuşit să redea infinitul în finit, zborul în fixitate şi în materie inertă, identitatea într-o pluralitate care să nu fie de repetiţie; faptul că putea pune sub ochii oricui devenirea în ordinea fiinţei, arătând că numai astfel fiinţa este ceea ce trebuie să fie, anume devenire întru fiinţă, pe toate acestea el le-a exprimat fără nici o urmă de artificiu şi virtuozitate (care există totuşi în sugestia infinitului sau în sugestia identităţii în pluralitate la domnişoara Pogany) într-o statuie simplă, de la începutul carierei sale, o statuie ce reprezintă poate primul gând sau ceva din prima zi când Pământul a început să gândească. Ne place să încheiem o pagină de ontologie cu o făptură umilă - ca şi Fiinţa câteodată - cum este *Cumenţenia Pământului"* (Constantin Noica, *Istoricitate şi eternitate,* Bucureşti, 1989, p. 52).

Brâncuşianismul este în fond eminescianism. Autorul lui Memento mori desenează şi „sculptează" coloane iară sfârşit, formele coîumnare propriu-zise urieşindu-se prin creştere şi înălţare şi conjugându-se cu forme arcate, cu porţi ale bolţii. Scările, arcurile şi porţile vădit brâncuşiene constituie o arhitectură cosmică bizară. De fapt e o scară uriaşă ce se proiectează dinspre pământ spre cer şi o altă de asemenea uriaşă care se proiectează în sens invers dinspre cer spre pământ: „Pe un nour luminos/ Am văzut la cer o scară/ Ridicându-se de jos //Într-a cerului mărire/ Scara de-aur se pierdea" (Basmul ce i l-ar spune ei). „Doma straluceşte-n noapte ca din marmură zidită,/ Prin o mreajă argintoasă ca prin vis o vezi ivită,/ A ei scări ajung din ceriuri a stâncimei negri colţi" (Memento Mori). Scările cu o asemenea interpunere de perspective sunt formate fie din stânci urcate pe stânci „pas cu pas în infinit", fie din nori şi umbre într-un spectacol combinaţional baroc cu înălţări, închegări, încremeniri şi boltiri, augmentat de jocul ireal al luminii şi aerului: „Dar un nor pe ceruri negru se înalţă şi se-ncheagă,/ Se formează, - ncremeneşte şi devine-o domă-ntreagă,/ Plin de umbra de columne ce-l înconjură-npre-jur;/ Prin columnele-i măreţe trece câte-o rază mată,/ A lui cupolă boltită e cu-argint înconjurată,/ Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur".

Mişcările sculpturale eminesciene se concretizează astfel în columne însoţite de jocul clarobscur al proprielor umbre şi dispuse în formă de galerii larg boltite, de casteluri, dome, porticuri, urieşizate în infinite perspective cosmice. Mişcările sunt ascensionale sau discensionale şi iau chip de *scară.*

O profundă notă brâncuşiană găsim şi în vibraţia ce se imprimă spaţiilor siderale; acestea sunt neliniştite cu zbor, precum în *Codru şi Salon* unde fiinţele planetelor reintră în viaţă în vechile lor legi „neliniştind cu zboru-i veciile întregi".

Sunt mişcări arhetipale, tremure de fiinţă primordială aruncată în timp şi spaţiu. O scenă brâncuşiană superbă apare în Memento mori: mitica zână Dochia care cheamă pasărea măiastră ce vine spre a se aşeza pe umărul ei zburând prin aerul cu umede şi tremurânde lumine: „Pe-umărul Dochiei mândre cântă pasărea măiastră,/ Valuri râd şi-ntunecoasă mână lumea lor albastră,/ Repezind luntrea bogată pe şiroiurile lungi".

Aceeaşi arhitectură din galerii constituite din coloane şi arcuri o are, în viziunea eminesciană din Memento mori, şi codrul: „Codrul - înaintea vrajei - o cetate fu frumoasă,/ A ei arcuri azi îs ramuri, a ei stâlpi sunt trunchiuri groase,/ A ei bolţi streşini de frunze arcuite-ntunecat".

Mircea Eliade vorbea despre faptul că fiecare mare creator redescoperă anumite simboluri în mod intuitiv. „Fără îndoială, precizează mitograful, asemenea simboluri centrale sunt „revelate": ele coboară dintr-o zonă extraraţională, pe care o putem sau nu numi inconştient (căci se înţeleg foarte multe prin acest cuvânt)" (Mircea Eliade, *Despre Eminescu şi Hasdeu,* Iaşi, 1987, p. 21). Atare simboluri sunt ecumenice, adică au valabilitate metafizică şi au un fond universal, originile lor fiind absconse.

Eminescu şi Brâncuşi merg şi ei intuitiv spre câteva simboluri centrale care în plan metafizic ne revelă fie punctul genetic prim, fie zborul transcendent şi nesfârşirea. Amândoi imaginează un axis mundi pornind de la Coloana cerului, de la Stâlpul cosmic, existent în folclorul românesc şi în concepţiile megalitice. Coloa*na fără sfârşit,* după cum afirma însuşi sculptorul, sprijină cerul. Acelaşi Mircea Eliade porneşte în descifrarea semnificaţiei Coloanei de la semnificaţia pe care o dădea însuşi Brâncuşi: „... el o asemuia cu Coloana cerului, cu Stâlpul cosmic ce susţine bolta şi face cu putinţă joncţiunea dintre cer şi pământ". Imaginea coloanei, asociată motivului folcloric românesc al columnei cerului, arborelui vieţii sau pomului cunoştinţei şi temele mitologice ale popoarelor nord-asiatice (Muntele central, Arborele cosmic etc), face parte din simbolica ascensională a zborului, a transcendenţei, atât de pregnantă după cum am văzut şi la Eminescu: „Este notabil că Brâncuşi nu a ales forma pură a coloanei - care nu ar fi putut semnifica decât soclul, decât temelia cerului -, ci într-o formă romboidală indefinit repetată, pe aceea care o face asemănătoare unui arbore ori unui stâlp jur împrejur crestat. Cu alte cuvinte, Brâncuşi a dat în vileag sensul simbolic al ascensiunii, fiindcă ne putem imagina că în acest arbore celest avem poftă să ne căţărăm" (Mircea Eliade, Brancusi et Ies mytologies, în Temoig-nages sur Brancusi, Paris, 1967, p. 15-16).

La Eminescu, arborii celeşti se înalţă pe aripile largi ale fanteziei, astfel încât zborul visului Cătălinei în *Luceafărul,* care este bineînţeles *Coloana fără sfârşit* a lui Eminescu, provoacă şi electrizează cele două zboruri ale lui Hyperion, unul spre Demiurg şi altul spre Cătălina, transcendentul şi contingentul comunicând astfel pe scara întinsă a gândului care imită nesfârşirea surprinsă romboidal la Brâncuşi, a cărui *Coloana fără sfârşit* este, firește, *Luceafărul* său.

Luceafărul şi *Coloana fără sfârşit* se întâlnesc temeinic prin această sugestie adâncă a unui axis mundi arhetipal care simbolizează ideea nesfârşirii.

ABISUL

Dacă pentru Parmenide abisul nu există (căci fiinţa e ceea ce este, iar nefiinţa e ceea ce nu este), iar pentru Sartre el este posibil fiindcă omul apare ca o fiinţă a îndepărtărilor şi a interogaţiei „prin care neantul se manifestă în lume", pentru Heidegger omul e cel căruia fiinţa i *se dă* anume pe fundalul abisului originar. Or, acesta nu înseamnă decât negativitatea pură, neantul, „nimicul".

Ce-i drept, chiar un poet satanic ca Baudelaire surprindea şi clipe faste de sărbători ale creierului şi ale simţurilxzfpăor când pot fi percepute senzaţii mai răsunătoare şi „când cerul de azur mai transparent se adânceşte ca într-un abis infinit, când cuvintele sună muzical, când culorile vorbesc, când parfumurile povestesc despre lumi întregi de idei" (Elevation). Frumuseţea unui asemenea abis supranatural, proiectat de sărbătorile gândurilor şi simţurilor, se şterge repede sub presiunea spleenului ce se infiltrează şi se încuibează în suflete, (re)devenind vid, abis orginar.

Conform simbolisticii tradiţionale, Abisul care ne trimite în mod obişnuit la ceva fără sfârşit, la adânc şi înalt (deci atât la coborâre, cât şi la urcare) poate fi un hău sau un monstru devorator (leviatan, în Biblie), dar şi un tărâm htonian arhetipal (al Marii Mume), un „sediu" al Inconştientului. Abisul leagă, la Eminescu, „punctele solstiţiale", începutul şi sfârşitul cursului lumii (Memento mori). La marii poeţi, există o disponibilitate generală de a se prăbuşi în adâncurile sufletului.

Omul baudelairian se autodefineşte ca om al abisului sau mai exact al abisurilor; el cade din abis în abis, dat fiind că golurile i se deschid cu orice prilej: „Atât moral cât şi fizic, am avut întotdeauna senzaţia abisului, nu numai abisul somnului, dar şi abisul acţiunii, al visului, al amintirii, al dorinţei, al regretului, al remuşcă-rii, al frumosului, al numărului etc." Simte, prin urmare, vertijul unei prăbuşiri universale, sub semnul disperării totale, în stră fundurile fiinţei, văzându-se, aşa cum comentează Jean-Paul Sartre, „incomparabil, incomunicabil, necreat, absurd, inutil, părăsit în izolarea cea mai completă, suportând singur propria sa sarcină, damnat să-şi justifice singur existenţa, sustras neîncetat de sine, lunecându-şi printre degete, ghemuit în contemplaţie şi, în acelaşi timp, aruncat în afara sa într-o urmărire nesfârşită, abis fără fund, fără pereţi şi fără obscuritate, mister în plină lumină, imprevizibil şi perfect cunoscut" (Jean-Paul Sartre, Baudelaire, Bucureşti, 1969, p. 36-37).

Omul eminescian nu are, bineînţeles, o atare disponibilitate universală şi prea teatrală, exibitivă de a cădea în abisuri; în schimb, senzaţia căderii este, la el, devastatoare în punctul culminant al trăirii, al hybrisului. Abisul este pentru el golul absolut, adică însuşi golul Nimicului. În stră-fundurile fiinţei sale, este Nefiinţa cu toată negativitatea ei.

Abisul se identifică, în cazul lui Kafka, unei prăbuşiri totale a fiinţei, care e determinată de conştientizarea singurătăţii ca realitate certă, neechivocă, apropiată de ultima limită („Şi unde mă-mpinge? Poate - şi asta pare cel mai convingător răspuns - să mă ducă spre nebunie...", notează el în Jurnal) şi de disonanţa dintre timpul interior şi cel dinafară, al mersului obiectiv al lumii exterioare, disonanţă care duce la o totală scindare şi „ciocnire sălbatică între ele" („Ceasurile nu mai merg la fel, cel lăuntric grăbeşte, în chip drăcesc, demonic, în orice caz neomenesc, cel din afară şchiopătă mai departe, în ritmul lui obişnuit"). Ritmul dereglat al trăirii lăuntrice e cauzat înainte de toate de introspecţie care nu mai îngăduie gândurilor să se liniştească, împingându-le într-un flux nestăvilit şi incontrolabil (Franz Kafka, *Pagini de jurnal şi corespondenţă,* Bucureşti, 1984, p. 218).

La Eminescu, introspecţia devine de asemenea ea însăşi o fantasmă, un abis devorator al gândurilor - gând devorând gândul, vid în care se cască alt vid mai mare şi mai înspăimântător, mişcare înghiţită de o mişcare şi mai vertiginoasă. Este zadarnică încercarea eului de a se capta din vârtejul năucitor; deşi e îmbrăcat în mantie de rege şi născoceşte timpul, eul, dezbinat în eu şi chipul eului, se afundă şi mai mult în acest vârtej şi îşi pierde orice semn identitar. Timpul, nemilos, nu-i recunoaşte chipul: „El nu-mi zăreşte ochii, el nu-mi aude mersul/ Ce-l sperie – trecutul - gigant cu visuri sumbre./ Viitorul gol, nimica şi umbra unei umbre./ A clipelor cadavre din cărţi el stă s-adune,/ În petice de vreme cătând înţelepciune./ Ce înţeles au ele... ce este a lor fire?/Nimicnicie, umbră, mizerie, peire" (Conjesiune).

Însuşi poetul îşi defineşte confesiunea ca fiind *cumplită* şi echivalentă cu durerea întregii lumi; pe vectorul glisant al timpului care se mişcă regresiv, venind de-a-ndărătelea dintre un gol în alt gol, din umbră în umbra acesteia, dintr- un vis sumbru într-un vis şi mai sumbru, dintr-un gol mort al timpului in petice de vreme şi clipe-cadavre ce se adună din cărţi, îngrămădindu-se, cres-când, bineînţeles, într-un gol mort şi mai mare. Toată această creştere negativă, inversată a golului viitorului, după principiul paradoxal al regresiunii progresive care potentează (ne)înţelesul trăirii sufleteşti, este absorbită - de asemenea regresiv progresiv - de consternanta întrebare dublă cunţinînd şi o suspensie care augmentează nedumerirea şi neajutorarea („Ce înţeles au ele... ce este a lor fire?") şi de şirul sinonimic, izomorfic al denominative lor concrete, care anume prin această concretitudine goală, su strasă sugestivităţii difuze, accentuează şi mai puternic mişcarea rostogolitoare a golului şi lipsa lui de înţeles („Ninimicnicie, umbră. mizerie,pieire").E o prăbuşire kafkiană şi, firește, bacoviană într-un gol ce se rostogolește vectorial-regivsiv spre fiinţa eminescia nă din viitor sub formă de lavină de goluri ce cresc în rostogolire ca bulgării de zăpadă.

Or, nu numai introspecţia poate arunca în abis; maditaţia morală îl poate duce şi ea în zona golului de **înţelesuri,** precum se întâmplă în *Andrei Mureşanu,* unde se aduna „planul de rele" (re-vărsate asupra „ginţii mele") dimpreună cu „ruinile sfărmate / A lumii-mi dinăuntru". Abisul etic îl formează „planul adînc-şiret" şi „sămânţa dulce a răului" în care s-a pus „puterea de viaţă", Şirul cugetării morale este scrântit din cauza acestei conştiinţe treze, veghetoare asupra teatrului răului. Eul nu se mai poate capta cu consistenţa sa individuală din acest spaţiu şi timp demonizat al reflecţiei etice care-i „sfarmă" lumea interioară.

Am văzut că starea melancolică prezintă la fel un abis, spre care eul alunecă mai discret şi mai lent, fără a atinge puseele in-trospecţiei şi meditaţiei morale, dar tot atât de irezistibil sub vraja apropierii de golul nefiinţei, ca în atât de dens sugestiva *Peste vârfuri trece lună.*

Abisală este şi însăşi oglindirea narcisiacă a eului, ce este joc al reflectării fiinţei în care esenţa ei se învăluie, se încifrează, devine şi mai ascunsă. Alter ego-urile, Chipurile eului, după cum le spune însuşi poetul, sunt problematizate, interogative, „luciferizate" actualizând întrebarea hamletiană a fi sau a nu fi şi (pre)simţind mereu primejdia ruinării, „sfărmării", „scrântirii" şirului gândurilor şi a demonizării acestora care devin, ele însele, prin demoni-zare sfărmătoare de lume: „Şi-un gând îmi vine aspru, adânc, fără de milă/ Şi sfărmător de lume" (*Andrei Mureşanu).* Anume în această fază a extremei demonizări este invocat Satan, „geniul disperării", pentru a-i cere condamnarea la „coborârea în iaduri" şi transformarea într-un „stăpân al geniilor pierii": „Taci, taci, suflete mândre, nu răscoli cu-atâta/Grozavă uşurinţă titanica turbare / Ce-n aşchii sclipitoare gândirea mi-o sfărâmă./ Stinge, puternic Doamne, cuvântul nimicirii / Adânc, demonic-rece, ce-n sufletu-mi trăieşte,/ Coboarâ-te în mina, mă fă să recunosc / C-a ta faptură-s slabă-s. Nu mă lăsa să sper / Că liber-mare-mândru prin condamnarea ta / N-oi coborî în iaduri de demoni salutat,/ Ca unul ce menitu-i de a le fi stăpân - / Stăpân geniilor pieirii! Ce gând superb!..." E o alunecare în abis, reprezentată ca „o coborâre în iaduri" şi proiectată într-un elan demonic-titanian al disperării.

Cât priveşte dragostea, ea este prin însăşi natura sa un sentiment abisal deoarece îşi aruncă sondele de-a dreptul în zona adâncimilor subconştientului.

Apariţia fantasmei femeii ca „înger căzut" provoacă o colorare ontologică negativă în negru - o înnegrire progresivă, halucinato-rie, cu adevărat abisală, ce traduce întunecarea lumii lăuntrice a poetului. Aci nu mai e posibilă nici o exteriorizare titaniană; ca şi autoblasfemia din *Rugăciunea unui dac,* autooprobriul din *Viaţa* mea *fu ziuă* - în prima sub formă de rugăciune, în cea de-a doua sub formă de jelanie - se repliază, se retrage în propriul miez întunecat conform principiului cercului existenţial închis. E chiar o plăcere perversă, mazochistă a alunecării în acest cerc în care se instalează un negru neantizator: „Viaţa mea fu ziuă şi ceru-mi un senin,/ Speranţa, steaua de-aur mie-mi lucea în sân / Până ce-ntr-al meu suflet deodat' ai apărut, /O, îngere căzut!// Şi două stele negre luciră-n negru foc/ Pe cerul vieţei mele; - iar geniul-noroc / Mă lasă-n lume singur, dispare în abis / De nour şi de vis.// O rază din privire-ţi mi-a-nnegrit,/ Din sânul meu speranţa divină a fugit;/ Norocul şi-a stins steaua... De m-ai iubi măcar - / O, înger de amar!// Dar nu!... Din lumea-mi neagră tu zbori în calea ta, /Sub pasul tău pe-arenă de aur vei călca, /Când eu pierdut în noapte-mi nimic nu mai sperez,/ Ci vecinic te visez".

Poezia e scrisă la 1869 şi e plină de poncifele sentimentalismului vaporos romantic; oricum abisul de nour şi de vis anunţă neteatralele căderi tragice în abis ale poetului de mai târziu. Suntem în aceeaşi sferă de acţiune a factorilor demoniaci, astfel încât a trăi dragostea, după cum ne încredinţează poezia Ghazel, înseamnă a trăi „o viaţă obscură,/ Demonic-dulce, amoros, spasmo-tică, febrilă" care alimentează senzaţia alunecării în golul inexistenţei: „Parc-am trecut noi amândoi în noaptea nefiinţei".

Există, la Eminescu, ceea ce s-ar putea denumi abisalitatea *interogaţiei: întrebarea* - or, multe din poemele sale se axează pe un adevărat flux interogativ - deschide abisuri imprevizibile, sporeşte abisul iniţial. Omul **eminescian,** *fiinţă întrebătoare* prin excelenţă, este neantizat de întrebările care apar surprinzător sau obsesiv, care se succed în această reluare persuasivă, se încrucişează şi se anulează una pe alta, contopindu-se, de fapt, într-o singură întrebare pe care o formula în una din primele sale poezii: „Au e sens în lume?"

Introspecţiei îi poate lua locul *prospecţia,* adică cercetarea existenţei prin întrebări directe. Multe din antume impun, astfel, o meditaţie existenţială frustă, concretă, vizând fără ocolişuri obiectul, între acesta şi întrebarea nefiind vreo distanţă, vreo paranteză, vreo descifrare colaterală. În aces caz nu mai este întrebată şi fiinţa (poetului), ci numai şi numai fiinţarea sau fiinţa fiinţării. Ce-i drept, anumite pregătiri expozitive, de obicei sentimentale, confesionale, cu vădită tentă autobiografică premerg întrebărilor propriu-zise care vin să accentueze creşterea abisului ce ruinează lumea dinlăuntru: în *Urât şi sărăcie,* ca să ne oprim la un singur exemplu, fluxul mărturisirii este întrerupt de opt întrebări, una fiind reluată laitmotivic: „Şi ce-ţi rămâne-n urmă? vreme şi sărăcie!"; „Ce ţi-a rămas la urmă? urât şi sărăcie"; „Ce vă rămâne vouă? Urât şi sărăcie!"

Câmpul semantic al abisului (sau hipogenul semantic, după cum îi zice C. Barbu) este extrem de larg şi variat; realizând o construcţie figurativă care sensibilizează golul nesfârşit al lumii: *abis, genune, prăpastie,*

chaos, noian, repaos, întuneric, pustiu şi *pustie sau pustietate, vid, neant, gol, nimic, pace, singurătate* (a mării), *adânc, nemărginire, linişte, infinit şi nefinire, moarte* sau *nefiinţă,* la care se mai adaugă construcţiile metaforice mai dezvoltate: „noaptea nefiinţei", „clipa obscură", „viaţa obscura", „noian de apă", „valurile vremii", „negura eternă", „negura de vremi", „noian de neguri" „liniştea uitării", „liniştea uitării celei **oarbe", „liniște** eternă", „eterna pace", „timpul nesfârşit".

Abisul, perceput ca gol ontologic, este pre-figurat, figurat şi con-figurat în astfel de izomorfii metafizice care sugerează, revelă sau semnifică real. El ad-vine în (spre) prezent sau se îndepărtează de prezent conform principiilor parousia/apousia (după observaţia lui C. Barbu), înfaţişându-se în proiecţii spaţiale, temporale, cinetice sau în noţiuni metafizice.

Abisul nu se suprapune total Nimicului, el reprezentând posibilităţi (re)creative, atrăgând în viaţă prin „dorul nemărginit" „colonii de lumi pierdute" şi generând şi un timp benefic, cairotic, din care eul îşi poate recupera esenţa identitară pierdută sau ultragiată.

Indiscutabil, nu căderile descensive în abis care nu depăşesc obişnuitele canoane romantice (în coşmarul lui Toma Nour apare „un abis întunecos unde cădeam mereu, mereu", iar în *Sărmanul* Dionis atestăm o cădere ca fulgerul jos în „adânc" în „întunericul liniştit, negru-mort, fără sunet şi lumină") şi nu înnegrirele teatralizate ale viziunii (ca în *Viaţa mea fu ziuă)* aduc adâncimea tragică eminesciană, ci plutirile, lunecările şi glisările într-un abis spaţiat orizontal şi perspectivic prin imense conuri de întuneric sau de substanţă noptoasă, care-i un amestec ciudat de vis şi iluzie. Chiar dacă şi căderea, şi stingerea, şi sensul de alunecare psihică, o mai mare putere sugestivă o are stingerea în hăul sinonimizat cu întunericul, mişcarea încetinită într-un spaţiu abisal orizontal, într-un neunde incert care îl împinge pe poet mai degrabă spre o margine a uitării, în care visurile şi iluziile se topesc „ca paserele mării". Această disparenţă înceată, alunecătoare, plutitoare are un efect tragic mai puternic decât căderea propriu-zisă în abis: „Gândirea noastră spuma zădărniciei noastre,/ Iar visuri şi iluzii, pe marginea uitării,/ Trec şi se pierd în zare ca paserele mării" (*Nu mă-nţelegi,* varianta).

Nimicul în care pluteşte omul eminescian este un vid plin de gândurile, visele şi iluziile lui. Acest nimic este analogic vidului plin descoperit de fizica cuantică: „În vidul cuantic lotul este vibraţie, o fluctuaţie între fiinţă şi nefiinţă. Vidul cuantic este plin, plin de toate potenţialităţile, de la particulă la univers" (Basarab Nicolescu, Transdisciplinaritatea, Paris, 1999, p. 73).

Nimicul se umple şi la Eminescu de potenţialităţi, semănând într-o variantă a Luceafărului, cu „o noapte vergină", din care apare ca făptură Hyperion: „Hyperion, izvor de vremi/Şi-ntregitor de spaţiu / Din noapte vergină tu chemi/Voinţa fără saţiu". În *Terţine* dăm chiar de „Al gândurilor visătorul chaos" deci de un haos care n-are nimic aci cu vidul, ci, din contra, fiind un plin.

Prin această nuanţă, Eminescu se deosebeşte de poeţii abisului pur.

Abisul baudelairian, bunăoară, este abisul morţii, „hăul fără de ecou" care nu importă dacă este Raiul sau Iadul: „Plonger au fond du gouffre,/ Enfer au Ciel, qu'importe?" (Le Voyaage). Această in diferenţă în faţa „hăului fără de ecou" este tragică, lăsând doar şansa de a afla la fundul Necunoscutului ceva nou: Au fond de L'Inconnu pour trouves du nouveaul Cu incertul ceva nou se încheie fatal drumul cunoaşterii şi căutării omului baudelairian pornit să găsească „fructele miraculoase ale Lotusului parfumat".

La Rimbaud, abisul este „abisul de azur", identificai cu o „fân tână de foc unde mări şi fabule se întâlnesc". Abisul de azur se proiectează într-un înalt şi o depărtare, populat de nişte îngeri care apar ca semne de lumină fulgerătoare. E un spaţiu al nimicului, fără Dumnezeu. *Înălţimea* şi *depărtarea* au o acţiune desacralizatoare.

Pentru Bacovia, lumea întreagă e un abis, el nefăcând altceva decât să dea expresie Lumii ca Abis, Lumii ca imens gol existenţial ce exercită o fascinaţie demonică, generând o permanentă senzaţie a căderii: „Ascultă cum greu din adâncimi / Pământul la dânsul ne cheamă" (Melancolie); „Să mă las pe pat, ochii să-i închid / Pot. în curând va cădea în vid / Tot" (Monosilab de toam*nă);* „Şi-asculţi pustiul / *Ce melancolie"* (Rar). Abisul exterior şi cel interior se proiectează specular unul în altul, provocând satanicul bacovian stimulator de moarte şi nebunie: „Ce basme talăn -gile spun!/ Ce lum-aşa goală de vise!/... Şi cum să nu plângi în abise,/ Da cum să nu mori şi nebun.// Oh, plânsul tălăngii când plouă!" *(Plouă).*

Blaga identifică de asemenea abisul cu nimicul, producător de iremediabilă spaimă: „Mamă, - nimicul - marele! Spaima de marele/ îmi cutremură noapte de noapte grădina./ Mamă, tu ai fost odat' mormântul meu" (Din adânc).

La Eminescu, abisul nu vine ca ceva de domeniul existenţei gata; el se instiuie ca un ax, în urma căruia sau înaintea căruia timpul-spaţiu creşte, se întinde ca o trenă pe care el o lungeşte sau o scurtează. Comparându-l cu Wagner, Edgar Papu afirma că în cazul poetului nostru nu se poate constata o voinţă viscerală de a trăi; de aceea calea spre liniştea eternă e mereu presărată de avânturi reluate. E o trăsătură numai a lui: „Ca un om suprasolicitat de acest efort titanic al cuprinderii, Eminescu are, chiar pe planul depărtării, nostalgia repaosului,

căreia îi dă cele mai ademenitoare şi fascinante expresii („mi-e sete de repaos... setea liniştii eterne... stingerea eternă") (Edgar Papu, Poezia lui Eminescu, elemente structurale, Bucureşti, 1971, p. 128). Observaţia e valabilă şi în ce priveşte traversarea abisului. Abisul eminescian poate semnifica şi abisul Unului (ca în viziunea misticilor) şi hăul primordial (topos romantic obişnuit) şi golul monstruos în care cad „rebelii demoni" ai lui Ion Heliade Rădulescu, sau eroii visători, şi „hăul fără de ecou" baudelairian, şi vidul satanic bacovian, dar e pus până la urmă în sfera potenţialităţii, vibrând, ca şi cuantele, între fiinţă şi nefiinţă.

DESTINUL

Nu existenţa destinului, ci conştiinţa că el există marchează tragic omul. Oedip ascultă mai întâi de destinul său, după cum abservă Albert Camus în Mitul lui Sisif, fără să ştie; abia din clipa în care *ştie,* începe tragedia lui. Omul conştientizează existenţa unui destin *al său,* fără ca să se gândească de îndată şi la Marele destin. Sisif ştie că destinul său îi aparţine şi „dacă există un destin personal, în schimb nu există destin superior, sau cel puţin există doar unul singur, pe care el îl socoteşte fatal şi vrednic de dispreţ". Având parte de clipa subtilă când omul îşi consideră propria viaţă, Sisif, întors la stânca sa veşnică, priveşte la şirul de fapte care n-au nici o legătură şi care devin destinul lui, creat de el, unit de memoria lui şi pecetluit foarte curând de moarte. El îşi urcă în continuare stânca sub semnul acestui destin orb, de care este legat prin faptul că este om.

Omul eminescian stăruie deopotrivă în sfera norocului (a destinului personal) şi în spaţiile vaste al Marelui destin, în care vede o desfăşurare dioramică de destine în cadrul Marii istorii, fără a evia tărâmul intermediar al sorţii.

Nu îmbracă, prin urmare, doar masca omului damnat romantic, ci este marcat şi de concepţia noastră populară despre *ursită,* care ţine de menire, de predestinare şi care poate fi conjurată fie sub formă moderată de rugă, fie sub forma mai violentă de blestem. Dispunem de o tradiţie bogată în acest sens, pe care au impus-o cu note originale aparte Hasdeu, Bolintineanu, Macedonski sau Arghezi.

Acesta din urmă roagă pe Dumnezeu să-i reîntoarcă rostul prin semnele depărtării trimise în chip de îngeri („În rostul meu tu m-ai lăsat uitării / Şi mă muncesc din rădăcini şi sânger./ Trimite, Doamne, semnul depărtării, / Din când în când, câte un pui de înger" - Psalm) şi înjură chiar vremea („Să şchioapete ziua ca luntrea dogită, / Să-ntârzie ora în timp să se-nghită / Şi, nemărginită, secunda / Să-şi treacă prin suflet, gigantică unda:/ Pe sârma tăioasă a veciei, în scame / Şi rumegătura să vi se destrame" -Blesteme). Or, nu gestul conjurării contează, ci relaţionarea tensionată cu existenţa; importantă este perceperea destinului pe fundalul unei nelinişti a vieţuirii ca atare când lucrurile, după cum zice Cioran, devin prilejuri de tremur şi fior care le desfigurează şi aduc o nesiguranţă.

Neliniştea aceasta se focalizează intens şi scoate în prim plan eul ca subiect absolut: „în paroxismul neliniştii omul devine subiect absolut, fiindcă atunci a luat în mod total conştiinţă de sine însuşi, de unicitate şi de existenţa exclusivă a destinului său" (Emil Cioran, *Cartea amăgirilor,* Bucureşti, 1991, p. 33). Neliniştea absolută e cea care aduce subiectul în postura demiurgică a unicităţii.

Unicitatea trebuie înţeleasă ca o existenţă ireversibilă, ca existenţă singură: „Neliniştea absolută duce la singurătatea absolută, la subiectul absolut. Neliniştea topeşte şi destramă lumea pentru însingurarea totală a fiinţei" (Ibidem). Ca subiect absolut, eul parcurge acest drum ineluctabil de la singurătatea neliniştii la singurătatea fiinţei sale în faţa destinului. Lucian Blaga medita cu o durere stinsă asupra acestui drum: „Chiem spre miază-zi *şi* noapte, n-am răspuns./ Să ard singur, orice zare să mă-nfrângă / ursitoarele începutului mau uns" *(Lângă vatră).*

Câmpul conotativ al destinului nu este, la Eminescu, atât de bogat precum cel al abisului, al suferinţei sau melancoliei, poetul fiind constrâns să oscileze între destin care în latină are mai degrabă semnificaţia de nefavorabil (predicţie, destin, voinţă a zeilor, nenorocire şi tot ce ţine de soarta tristă - dezastru, calamitate, destin comun ce înseamnă moartea), limba română păstrând sensurile de soartă, viitor, forţă sau voinţă supranaturală despre care se crede că hotărăşte tot ce se petrece în viaţă, fatalitate, soar*tă* cu substraturi mai multe (forţă sau voinţă supranaturală, destin, fatalitate, noroc; dată, scrisă, zodie, ursită, „parte" în accepţia populară, condiţie de viaţă, evoluţie, desfăşurare a unei acţiuni, deznodământ; judecată, hotărâre, asociată cu înţelesul venit prin expresia „a trage la sorţi" de petricică, tăbliţă de lemn sau metal care se folosea la tragerea la sorţi, prezicere, stare, rang, dar şi capital dat camătă) şi noroc, căruia limba noastră i-a imprimat nuanţă de şansă şi de favoare.

Norocul (şansa) stă deopotrivă sub puterea legii şi cea a întâmplării. Mai exact spus: dezvăluie limita legii, dar, în acelaşi timp, şi forţa fatală a întâmplării. (Corneliu Mircea exemplifică faptul că „norocul porneşte de la conceptul legii finite, dar se axează, în cele din urmă, pe întâmplarea ce guvernează actul alegerii competitive" atât prin versurile din S-a dus amorul..., cât şi prin versurile populare: „Cine are noroc, are, / Cine nu, până când moare"; „Mândră peană-i norocul, / Nu se face-n tot locul, / Nici nu-l are tot omul. /Că se face lângă cale / Şi s-alege cine-l are", cf. Corneliu Mircea, *Cartea fiinţei,* Bucureşti, 1980, p. 125-126).

Raportul ascuns dintre lege şi întâmplare e surprins şi în reprezentarea populară asociată a *părţii* şi norocului („Cum ţi-i partea şi norocul /Aşa-ţi-i pe lume locul"; „Aşa i-a fost partea şi norocul"; „Unde-i noroc şi parte"; „Unde nu-i noroc şi parte").

Poetul nuanţează, însă, această semnificaţie uzuală, contaminând-o cu înţelesurile mai adânci ale destinului şi *sorţii,* deplasând-o chiar în registrul tragicului, unde neliniştea proiectează eul ca subiect absolut care nu se poate „percepe" fără conştiinţa demiurgică a unicităţii.

Să semnalăm aci şi impactul deosebit pe care l-a avut asupra lui Cioran sentimentul eminescian al destinului exprimat în violentul (auto)blestem al Dacului în care se conţine o abisală deznădejde în faţa fatalităţii pustiitoare, o amărăciune şi o mânie întrepătrunse, „o plenitudine răzvrătită împotriva ei însăşi". E „o teribilă şi exaltantă incriminare a existenţei", al cărei ton şi violenţă au marcat atât *Pe culmile disperării, Precis de* decomposition, precum şi meditaţia obsesivă asupra destinului din alte volume şi din Caiete. Avem două mărturii documentare epistolare (în scrisorile adresate lui Constantin Noica din 5 martie 1970 şi fratelui său, Aurel Cioran, din 24 martie 1975), la care se adaugă un text scris în limba franceză şi reprodus în româneşte în Secolul 20 (nr. 328-329-330) şi un altul publicat în ziarul Comedia din 1943 (vezi „Viaţa Basarabiei" nr. 1, 2003).

Nirwana (titlul unei variante a *Rugăciunii unui dac* transcris în germană) cu vidul şi extazul ei - obsesie cioraniană constantă - constituie un prilej de meditaţie accentuat-eminesciană: „...într-un anume sens eu descind direct din *Rugăciunea unui* dac, al cărei ton violent, rostit ca un blestem şi nu ca o iertare, mi-a plăcut întotdeauna" (Emil Cioran, *Scrisori către cei de-acasă,* Bucureşti, 1995, p. 130-131).

Rugăciunea unui dac, care l-a ajutat pe Cioran „să reziste ispitei de a pune capăt la toate", îi alimentează credinţa într-un „nenoroc originar" într-o moştenire funestă, care nimiceşte orice veleitate de speranţă" („une malchance originelle" „un legs funeste qui ruine toute velleite d'espoir").

Rugăciunea Dacului se va extrapola într-o obsesie generală a destinului (neantului) valah, care , în concepţia sa, ne urmăreşte, ne chinuie, ne munceşte veghile: „Nenorocul valah simţit în vine face cât boala lui Pascal - şi, până-n gât fiind în el, eşti Iov automat" (Emil Cioran, *Îndreptar pătimaş,* Bucureşi, 1991, p. 65).

Fatalitatea e irezistibilă în cazul destinului (neantului) valah, astfel încât nu mai poţi dispreţui acest nenoroc: e prea mare, zdrobindu-ţi ironia, ciuntindu-ţi surâsul, spulberând uşurinţele deşteptăciunii.

La *Rugăciunea unui* dac se referă, în *Căutarea intermitenta,* şi Eugen Ionescu, ceea ce e o dovadă indiscutabilă că Eminescu i-a marcat şi lui meditaţia înfrigurată asupra stingerii eterne în care dispare fără urmă individul, asupra Absolutului şi Nimicului (a se vedea eseul nostru Eminescu, confesorul lui Eugen Ionescu, în vol. Plânsul Demiurgului, Iaşi, 1999, p. 125-128).

În acest fel descoperim o neîndoielnică eminescianitate a discursului metafizic - sub semnul fascinaţiei negativului - al celor doi români „francezi": Emil Cioran şi Eugen Ionescu. Asupra integrării în Marele Destin, autorul Scaunelor reflectează în termeni eminescieni: „Eu nu sunt nimic. Eu nu sunt („eu" nu există decât prin celălalt, ceilalţi) totul. „Totul e în tot şi reciproc" nu e o simplă glumă. Trebuie spus, poate: totul este făcut din tot, totul este constituit, creat, de către tot. Sunt nimic, sunt tot, sunt absolutul, sunt nimic. Suntem neasemănători... Cu toţii, neasemănători cu semenii noştri. (Unul în tot, totul în unu. Totul şi fiecare în te miri ce.) Mă pun pe gânduri" (Eugen Ionescu, *Căutarea intermitentă,* Bucureşti, 1994, p. 50). Pasajul, cu toate meandrele lui sofistice, nu este decât o para-frază a cunoscutului vers din Scrisoarea I: „Unul e în toţi, precum una e în toate".

Destinul e o verigă ca leagă viaţa de moarte: „E ceasul cel de taină în care-inelul sorţii / Uneşte-al vieţii capăt de începutul morţii" (E *ceasul cel de taină).* Sentimentul destinului generează amărăciunea sufletească, precum şi conştiinţa dureroasă a norocului: „Ah, cerut-am de la zodii /De Tal sorţii mele faur..." (Ah, cerut-am de la zodii); „Când soarta ce de lume ades îşi bate joc /Şi din gunoi ridică adesea un zbârciog" (Urechiada); „Sunt eu! ... Privesc trecutul, o marmoră barbară / Pe ea-i gravată aspra ursi-ta-ne amară/ (...) Mai bine stinge, Doamne, viaţa ginţii (la Perpessicius, naţiunei - n.n.) mele, /Decât ca soarta oarbă din chin în chin s-o poarte..." *(Mureşanu, Tablou dramatic).*

Aspectul dilematic cel mai important al destinului, care marchează tragic omul modern, este impus de conceperea lui şovăitoare ca ceva pre-determinat, ce ţine de ordinea dată, mecanică şi ca trăire în timp, al Oswald Spengler opune în acest sens destinul care se desfăşoară conform cursului vieţii (în timp), cauzalităţii rigide. Omul antic care consulta oracolul, prezicerea astrologică, se elibera oarecum de rigiditatea deterministă prin prevedere („Prevederea nemiloasă este totuşi mai liniştitoare decât necunoscutul arbitrar", spune Leibniz). Vorbind despre rolul eului emotiv în intuirea unei ordini a universului, C. Rădulescu-Motru precizează că aceasta este de natură mistică şi că suntem puşi în faţa a doi tirani: destinul antic care e un tiran de origine nobilă, cerească şi inconştientul, al cărui cult îl trăim de la Freud încoace şi care este un tiran de origine obscură, pământească.

Omul modern este aruncat într-un adevărat câmp al potenţi-alităţilor, destinul însemnând realizarea unei potenţialităţi şi nu a unei prevederi cauzate conform principiului determinismului universal, care admite doar o mişcare uniformă şi infnită ca bătăile unui pendul (mecanismul orologic este cel care simbolizează determinismul ca ceva mecanic): „Viaţa de pe pământ, mai ales aceea sufletească, nu este o maşinărie de ceasornic, ci o potenţialitate care se desfăşoară în realizări multiple, în scene de destin, adeseori contradictorii, fiindcă potenţialitatea vieţii are înlăun-trul ei unităţi diferite, fiecare cu rostul său şi devenirea sa" (C. Rădulescu-Motru, *Timp şi destin,* Bucureşti, 1996, p. 150).

Conştiinţa realizării acestei potenţialităţi, la nivelul eului emotiv, îl face pe omul eminescian să creadă în noroc, în destinul pământesc ca dar în ciuda rotirii ineluctabile a fusului necesităţii de către Ananke, una dintre Moire.

De altfel, cele trei ursitoare apar cu „ploaia" lor de daruri în momentul naşterii voievodului moldovean Ştefan, când Orion opri „ale sale pasuri / Ca soarta-n lume el să i-o croiască" iar Neptun se opri din drumu-i sferic făcând să amuţească „limba de l-a vremii ceasuri": „Şoptind uşor treceau cu pas feeric / Pe lângă leagăn dând mereu ocoale: / Trei umbre albe ies din întuneric, // La cer ridică braţele lor goale,/ Uşoare - parcă-ar fi de vânt plutite, / Descânt copilu-n somn să nu se scoale.// Sunt ursitori cari din cer sosite / Revars-asupra-i zarea aurorii,/ Cu câte daruri lui i-au fost menite.// I-aduc comori, viaţă lungă, glorii,/ Deasupra lui revarsă raze slabe,/ Din ochii lor, adânc-adormitorii". Menirile se fac de către fiecare cu zicere ritualică: „Să fii frumos şi faţa ta lucească/ Precum în cer e numai unul soare,/ Un soare fii în lumea pământească". //- „Puternic fii - i-a zis cea următoare;/ Şi biruind vei merge înainte,/ Să-ţi fie viaţa-n veci strălucitoare". //A treia zise tainic: - „Fii cuminte,/ Pătrunzător ca şi lumina mare,/ Tu să-nţelegi cele lumeşti şi sfinte". La rugămintea mamei ca să i se menească „nu bunătăţi supuse la risipă", ci „un dar nespus de scump ce n-are nume", zâna îi spune că „plinită e dorinţa ta nebună": „Căci i s-a dat să simtă-ntotdeuna/ Un dor adânc şi îndărătnic foarte/ De-o frumuseţe cum nu e nici una// Şi s-o ajungă chiar e dat de soarte,/ Căci tinereţă neîmbătrânită/ Îi dăruim şi viaţă far'de moarte.// Dar nentrupat e chipu-acei iubite/ Ca şi lumina ce în cer se suie/ A unei stele de demult pierite:// El n-a fost când era, el e când nu e".

Mai frecvente sunt, însă, semnificaţiile ce ţin de registrul tragic. Aci se infiltrează dezamăgirea mută că unicitatea demiurgică a eului ca subiect absolut este o himeră (cel puţin în lumea de jos a contingentului).

Deşi revelată prin conştiinţa consubstanţialităţii cu Demur-gul, această unicitate este pusă sub semnul mecanicii universului, al predestinării şi determinismului şi al învăţăturii stoice (care postulează implacabilitatea a ceea ce se întâmplă, dar şi existenţa unei raţiuni ordonatoare a universului), destinele prorocite fiind scrise în rune, „în ordinele-eterne ale universului", în cursul neabătut al vremii, sau în „ieroglifele pustiei" sub semnul lui Kronos când gândeşte soarta sub aspectul fatalităţii şi al timpului devorator şi sub semnul lui Saturn când beneficiază de o anumită şansă de a trece peste dureri, frustrări şi de posibilitatea de a-şi redobândi identitatea prin retragerea stoică în indiferenţă. (Zeul Saturn are şi atribuţia de a elibera de anumite limite, frâne, de pasiuni şi instincte, de puterea fatală a pământului). Nu mai puţin va simţi şi acţiunea autoritară a Moirelor, a celor trei zeiţe ale destinului, la care se mai adaugă, la Platon, mama acestora, Ananke, zeiţa Necesităţii, toate torcând firul vieţii din caierul energetic al veşniciei. Acest fus platonician format din 8 cercuri concentrice ce se învârt în direcţii diferite trimite la mecanismul complicat al universului, despre care aminteşte adesea Eminescu.

Marile destine sunt codificate în „cifre obscure", în „enigme încâlcite", în legi, soarta este dată, iar norocul este hărăzit cu evenimentele lui faste şi nefaste. Ştiind că oamenii au loc, timp, noroc şi „prigoniri de soartă", în timp ce Demiurg şi Hyperion nu se supun acestei condiţii, omul eminescian este, la nivelul fiinţării contingente, un căutător de noroc sau cel puţin de „preţ" al vieţii şi morţii: „O, eu nu cer norocul, dar cer să mă învăţ / Ca viaţa-mi preţ să aibă şi moartea s-aibă preţ" (O, *stingă-se a vieţii...).* Prin urmare, „nu un înţeles la toţi dat" (ca în *Împărat şi proletar),* ci un înţeles propriu, al lui, obţinut fie şi prin complexul saturnian, adică datorită depăşirii stării de frustrare.

Norocul generează şi un spaţiu al iluzionării în care eul beneficiază de anumite acte de recuperare a ceea ce a fost pierdut sau nevalorificat în sensul împlinirii. Destinul (Marele Destin sau marile destine) şi soarta închid perspectivele afirmării, norocul le deschide sau cel puţin le promite. Camus vorbea de un transfer de înţelesuri ale destinului, de o reatribuire şi o reîndreptare a lucrării lui în altă sferă decât cea a asumării acesteia. El îi priveşte parcă pe alţii, iar conştiinţa care îşi dă seama de acţiunea lui hazardată şi dezordonătoare intervine cu elemente armonizatoare, care redă eului coerenţa vieţii: „Care-i momentul când viaţa se schimbă în destin? O dată cu moartea? dar acesta e un destin pentru ceilalţi, pentru istorie sau pentru familie. Prin conştiinţă? Dar în acest caz spiritul e cel care îşi compune o imagine a vieţii ca destin, introduce o coerenţă acolo unde nu există nici una. În ambele cazuri, este vorba de-o iluzie. Concluzia?: nu există destin?" (Albert Camus, Caiete, IV, Bucureşti, 1971, p. 226).

Omului eminescian şansa de iluzionare i-o dă norocul, pe care îl caută, să zicem, în dragoste sau - mai exact spus - în (re) constituirea clipelor faste, fericite: „Departe sunt de tine şi singur lângă foc,/ Petrec în minte viaţa-mi lipsită de noroc" (Departe sunt de tine...). Conştiinţa privării de noroc, care îl va face să se întrebe decepţionat „La ce simţirea crudă a stinsului noroc?" *(Despărţire),* nu certifică însă totala privare, îndrăgostitul (El) beneficiind de efectul recuperator al iluzionării, al readucerii imagini iubitei (a Ei) în prezentul amintirii.

Poetul se împacă senin cu „planul adâncei întocmele" a lumii şi cu soarta („fără de lege" ce „oarbă împarte bobii" - Andrei Mu*reşanu)* sau sorţile pe care le scriu stelele în univers (fiului de împărat i se arată, în Magul

călător în stele, steaua „ce scrie soartea a omului născut"). Rămânând fidel sieşi, omul eminescian este şi aci un căutător absolut, un subiect absolut (în sensul lui Cioran). El caută nu un noroc al său şi nu norocul, ci „norocul sfânt" într-un catren de mare forţă sugestivă: „Şi poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii / Pentru-un atât de sfânt noroc /Străbătător durerii!" (S-a dus amorul...).

Avem o construcţie neobişnuită dintr-un adjectiv care se leagă de un substantiv printr-un dativ - străbătător durerii - care generează, prin însuşi acest dezacord gramatical, o conotaţie bogată. Nici genitivul nu ar fi adus o lămurire a sensului: norocul străbătător al durerii. Corectitudinea ar fi cerut, bineînţeles, „norocul care străbate durerea" ce ar aduce aminte de expresiile analoge conţinute în Dintre sute de catarge: „Dintre păsări călătoare,/ Ce străbat pământurile..." şi „Ne-nţeles rămâne gândul / Ce-ţi srăbate cânturile..." (a se compara şi cu mai dens metaforicul „a străbate secolii" [Alecsandri]: „acum secolii străbate, o minune luminoasă").

Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu din 1968 dă pentru „străbătător" din poezia S-a dus amorul... sensul de „care învinge". Bineînţeles că se impune indiscutabila nuanţă cerută de „care încearcă (tinde), să învingă" căci norocul, chiar sfântul noroc invocat de poet, nu pot fi nişte învingători absoluţi. Relativizantul poate de la începutul strofei iradiază şi asupra „luptei" dintre sfântul noroc şi durere. Or, nu este vorba despre o luptă, despre o acţiune de învingere şi supunere, ci despre un impact adânc, despre o întâlnire tensionată.

Subliniind gândul-cheie că viaţa e durere, G. Călinescu găseşte în această poezie (ca şi în celelalte cu caracter de romanţă), „un lirism de idei-oracole, care lasă inscripţii în memorie, însă împietrit în atitudini patetice, în aspiraţia deznădăjduită spre dragoste şi în ostenită mâhnire" (G. Călinescu, Opere, vol. 15, Bucureşti, 1970, p. 488). Accentul, în interpretarea sa critică, e pus pe deznădejde şi mâhnire în faţa durerii. Referindu-se la libertatea de a folosi formele gramaticale şi de a construi sintactic, Călinescu citează versul din S-a dus amorul, însoţindu-l de remarca: „În locul locuţiei cu prepoziţie poetul aşează altă dată lângă substantivul verbal un dativ" (Ibidem, p. 614).

G. Ibrăileanu intuieşte cu fineţe în norocul eminescian nota subtextuală de incertitudine, care mai păstrează însă ceva din celelalte accepţii ale lui: *şansă* şi *soartă.* Citând fragmentul din Scrisoarea IV care începe cu îndemnul „Vino! Joacă-te cu mine... cu norocul meu... mi-aruncă / De la sânul tău cel dulce floarea veştedă de luncă", remarcă faptul că poetul evită cuvântul fericire, abstract şi banalizat în vorbire şi în poezie şi fiind nepotrivit şi aci; el recurge la „noroc" care „cu ideea de nesiguranţă implicată în el, exprimă puternic adoraţia pentru femeia iubită" (G.Ibrăile-anu, *Scriitori români şi străini,* I, Bucureşti, 1968,-p. 188).

Invocat ca dar minim („Când în viaţa pustiită râde o rază de noroc") sau ca har suprem, „sfânt" norocul are oricum nuanţa de nesiguranţă observată de Ibrăileanu. El se reduce fatal la o şansă sau la o soartă momentan favorabilă. Doar implicarea în joc, deci într-un câmp al potenţialităţilor dominat de relativitate, poate aduce şansa surâzătoare. Relativizantul poate din primul este reluat *şi* augmentat de şi mai relativizantul *străbătător,* al cărui prefix strâ este indiciul unei indeterminări infinite. „Stră" ne dă, aşa cum a demonstrat şi filosoful şi teologul Marin Tarangul în eseul Intrarea în infinit sau Dimensiunea Eminescu (1992), sugestia supremei *nedeterminări,* căci nu are început şi sfârşit, nu are capete. Este cea mai potrvită particulă pentru a semnifica pătrunderea în întreg spaţiul operator al spiritului care e întemeiere continuă, fără puncte fixe, determinabile. Străbaterea acestui spaţiu se datorează unui flux incandescent în mişcare liberă.

În S-a dus amorul, norocul penetrează spaţiul durerii, îl săgetează (săgetarea este şi o simbolizare a destinului) spre a-şi găsi un loc. Opozitiv durerii, se instituie ca şansă doar prin valorificarea ei. Astfel apare aspectul paradoxal al întâlnirii antinomice. Pătrunderea în sfera durerii înseamnă (re)trăirea ei, în-stăpâni-rea asupra norocului. Nu norocul este cel care învinge, ci durerea, străbaterea ei sfârşind printr-o rămânere în spaţiul demonizat, tenebros, iraţional. În stră-baterea sa energică sub formă de strigăt patetic deznădăjduit prin care se încearcă o eliberare, norocul e cel stră-bătut de durere, printr-o reacţie de respingere care determină reculul lui. Câmpul omogen şi impenetrabil al durerii, care e un câmp existenţial pur, nu poate fi stră-bătut dinafară *(stră* provine din latinescul extra - din afară): este autarhic, închis monadic. Sensul tragic al impactului dintre noroc şi durere este, astfel, învederat.

De altfel, în una din variantele poeziei (ms. 2283, f. 97 v. - 96 v) norocul apare ca ceva lipsit de valoare, ca „un cuvânt", iar viaţa omenească drept un vis: „Unde-s oarele iubite / De uitare şi noroc,/ Când lăsai braţelor mele / Mlădiosul tău mijloc - // Unde-i teiul cu-a sa umbră,/ Cu-a lui flori până-n pământ - / Vis e viaţa omenească,/ iar norocul un cuvânt!" Comentând structura antinomică a poeziei, N. Georgescu observă că „norocul sfânt" (care este o imposibilitate în interiorul creştinismului, căci Dumnezeu nu este preocupat de noroc şi şansă) nu e posibil în lumea de jos, omenească, ci numai sus, în lumea sfântă. Or, acesta nu este posibil nici pentru Hyperion, din moment ce este atât de rigid supravegheat de Demiurg (cf. N. Georgescu, *Eminescu şi editorii săi,* vol. I, Bucureşti, 2000, p. 65-67).

Roata norocului din gândirea medievală şi renascentistă sensibilizează motivul fortunei (fortuna labilis),

despărţind-o de providenţă şi legând-o mai mult de imprevizibilitatea în lanţurile cauzale, de „întâlnirea neaşteptată şi întâmplătoare a cauzelor" (Pontano). Cantemir şi cronicarii noştri îl scot din sfera semnificaţiilor mitice, atribuindu-i sensuri raţionaliste: „Norocul, precizează Miron Costin în *Viaţa lumii,* nu ieste alta numai lucrurile ce nu să prilejesc şi ni se întâmplă, aori bune, ori rele, zicem acelor întâmplări norocul". Noroc şi vreme semnifică trecerea, suişul şi coborâşul alternativ: „Vârsta şi norocirea lumii, ca roata când se învârteşte". La Cantemir, noroc (fortuna), întâmplare (casus) şi destin (fatum) sunt noţiuni distincte. „Nărocul" este „dunezeiască orânduială". Pe de altă parte, el este forţa iraţională, este orb, „surd", este joc demonic, este „tiran nemilostiv şi păgân fără lege, giudeţ (judecător) strâmb şi făţarnic, pravilă strâmbă şi fără canoane".

Din subiect absolut eul devine, un subiect relativ, ceea ce face ca „neliniştea vieţuirii" să sporească, fără a aduce vreun rost lămuritor. E o accentuată ostilitate a însuşi sensului existenţei faţă de eul căutător de absolut sub presiunea neliniştii ce se manifestă în tremur, în fior, în nesiguranţă, această ostilitate ţinând mai degrabă de absurd, decât de predestinare. Căci Leibniz spune că prevederea nemiloasă este totuşi mai liniştitoare decât necunoscutul într-adevăr îngrozitor pentru eul căutător de unicitate (demiurgică).

Privat de loc în ordinea „lumii de mizerii", norocul este angrenat, ca şi soarta, ca şi Marile Destine, în mecanismul dat (scris) al universului, în care mişcare (goană) şi stare pe loc se contopesc ciudat, făcând şi mai neînţeles gândul care străbate cânturile poetului: „De-i goni fie norocul,/ Fie idealurile,/ Te urmează în tot locul / Vânturile, valurile.// Ne-nţeles rămâne gândul / Ce-ţi străbate cânturile;/ Zboară vecinic, îngânându-l / Valurile, vânturile" (Dintre sute de catarge); „Orice noroc / Şi-ntinde-aripele/ Gonit de clipele/ Stării pe loc" (Stelele-n cer).

DISPERAREA

Disperarea este, după cum o defineşte personajul eminescian Dan-Dionis, un prag intermediar între tristeţe şi suferinţă, un reactiv care le dinamizează şi le prelungeşte pe amândouă, trans-formându-le **în** stări procesuale, infinite. în disperare survine un moment de îmbolnăvire, de care se contaminează eul, boala pătrunzând în fiecare fibră a sa. Disperarea este, prin urmare, factorul dinamitard şi îmbolnăvitor al fiinţei: o aprinde şi o aruncă într-o stare permanentă de mistuire.

De altfel, unul dintre filosofi, Soren Kierkegaard, vede în ea anume o *boală de moarte,* în această definiţie moartea fiind înţeleasă nu ca un sfârşit al bolii, ci ca un sfârşit permanent. Omul este spirit, spiritul este sinele, iar sinele este un raport care se raportează la el însuşi, o asemenea raportare determinând o permanentă oscilare între contrarii, o continuă îndârjire între posibilitate şi realitate, posibilitatea apărând ca vis, voinţă, dorinţă sau năzuinţă, iar realitatea ca ceva opozitiv, constrângător sau chiar anihilant. Disperarea închide fiinţa într-un cerc al chinului, adevărată roată învârtitoare a lui Ixion; ea se învârte în jurul sinelui ca ax fix, re-înfiinţându-se odată cu apariţia noii speranţe şi ni-micindu-se odată cu stingerea acesteia. E un proces îndelungat al măcinării interioare, în cadrul căruia vrerea de a se nimici nu se realizează şi, neputând să facă ce vrea, adică să se autodistrugă, „avem de-a face cu o potenţare sau cu legea ridicării la putere". Filosoful danez scrie astfel despre acest proces, de parcă ar fi citit *Odă (în metru antic):* „Căci tocmai aceasta vrea cu disperare (să se distrugă pe sine - n.n.) şi, spre durerea sa, nu poate, fiindcă prin disperare a fost dat pradă flăcărilor ceva ce nu poate arde sau nu poate să fie mistuit, sinele" (Soren Kierkegaard, Boala de moarte, Bucureşti, 1999, p. 62).

Eul poate, totuşi, să se zmulgă *topirii în flăcări* printr-o continuă zbatere între infinitate şi finitudine, între posibil şi real şi sperând veşnic să devină sine, să se dezvolte ca sinteză. „Aşadar, postulează filosoful danez, dezvoltarea trebuie să constea în faptul că sinele se desprinde infinit de el însuşi în momentul infini-tizării (Unendlichmachung) şi revine înfinit la sine însuşi în fini-tizarea (Endlichmachung). Dacă, dimpotrivă, sinele nu este el însuşi, el disperă, indiferent dacă ştie sau nu aceasta. Şi totuşi un sine se află în orice moment al existenţei sale în devenire, căci sine κατα δυναμιν (= în mod potenţial - n. n.) nu există cu adevărat, ci este doar ceea ce trebuie să ia naştere. Deci, cât timp sinele nu devine el însuşi, el nu este sine; dar a nu fi sine este tocmai disperare" (Ibidem, p. 77-78).

Devenirea are loc între finitul care limitează şi infinitul care extinde, ceea ce naşte un proces de potenţare continuu crescândă a disperării, căci apare şi conştiinţa că în eu este ceva etern şi că este un sine înfinit. Devenirea se prelungeşte şi prin forma infinită a negativităţii, prin dorinţa de a-şi construi el însuşi sinele, ceea ce demonizează eul. „Cu cât există mai multă conştiinţă într-un asemenea individ în suferinţă, care vrea cu disperare să fie el însuşi, cu atât mai mult se potenţează şi disperarea, devenind demonică" (Ibidem, p. 140).

Disperarea demonică e forma superioară a disperării care vrea să fie ea însăşi, sporind potenţialităţile eului. Interioriatea acestuia devine o lume proprie bogată în posibilităţi, căci se produce ceea ce filosoful denumeşte îndesluttethed (în germană: Verschlossenheit), o închidere în sine cu multă prudenţă în formă ascunsă. (Pentru această noţiune traducătorii români au găsit trei echivalenţe: taciturnitate, închidere în sine, încapsulare.) E o stare de închidere monadică în sine, prin care interioritatea eului ia asupra sa întreg procesul devenirii, refuzând comunicarea (cu exteriorul şi chiar cu alter ego-ul său) şi preferând tăcerea. E o blocare securizantă într-o lume exclusiv pentru ea însăşi, o lume în care sinele este preocupat (ca şi Tantal, compară filosoful) numai de faptul de a deveni el însuşi. O atare blocare îl negativizea-ză, îl demonizează.

Dan-Dionis, la care revenim după acest preludiu metafizic şi care este şi el un „metafizic", consideră disperarea ca un factor ce nimiceşte inima. Trecând peste crusta retoric-romantică a afirmaţiei (e o scrisoare de dragoste), desprindem un adevăr amar al vieţii eroului, trăit cu toată fiinţa sa: „... O, nu! În viaţa ta luminoasă nu s-a putut ivi nici umbra măcar a unei dureri asemenea aceleia ce-mi nimiceşte inima. O nimiceşte! Închipuieşte-ţi că dintr-un om cu simţire, dintr-o fiinţă aievea n-ar rămâne nimic decât o lungă, întrupată desperare". Dan-Dionis se defineşte, prin urmare, ca om al disperării măcinătoare de esenţă care face parte din cercurile de jos ale imediatului (iubita fiind considerată un înger „de sus") şi care are conştiinţa acută a limitării, a „marginilor în puterile celui ce le are". El se întreabă înfrigurat ce simte în asemenea condiţii: „Întristare? Asta nu-i întristare! Desperare? Asta nu-i desperare! E o agonie a sufletului, o luptă vană, crudă, fără de voinţă. Desperarea ucide, această simţire munceşte. Martir este numele amorului meu. În fiecare fibră ruptă este-o nemărginire de dureri; şi nu deodată, fibră cu fibră se rupe inima mea. Moartea-i un moment, desperarea e tâmpă - o asemenea simţire este iadul".

Reţinând din contextul exaltat romantic al scrisorii că disperarea este, spre deosebire de moartea care durează un moment, un proces „tâmp", orb şi de lungă durată (prin „tâmpenia" desfăşurării), vom desprinde acelaşi sens şi din registrul calm al consideraţiilor metafizice din Archaeus. Dorinţa de a deveni un sine domină întreg şirul de oameni ai lumii - de la Cezari cu visurile lor enorme de glorie până la femei care doresc să fie mai

frumoase, oameni de stat care doresc să fie mai cuminţi şi scriitori care visează să fie mai geniali: „Cu toate schimbările, ce le doreşte un om în persoana sa, totuşi ar vre' să rămâie el însuşi... persoana sa".

Dorinţa de a obţine sinele, contrar şirului de schimbări la care este predeterminat şi momentelor dialectice ale disperării (care trec prin pozitivitatea şi negativitatea devenirii), ţine de o substanţă arheală, de acel ceva etern, pe care, după cum am văzut că afirma şi Kierkegaard, îl intuieşte sinele. Arheului din cursul lumii, principiului veşnic, neschimbător al acesteia, îi corespunde, în planul existenţei umane, dorinţa persoanei de a rămâne ea însăşi şi de a-şi păstra intactă „memoria *identităţii"* (subl. în text - n.n.). După cum am mai constatat, voinţa de a rămâne tot el este identificată de Moşul-filosof kantian cu însuşi misterul vieţii: „Cine şi ce este acel el sau eu, care-n toate schimbările din lume ar dori să rămâie tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieţii. Nimic n-ar dori să aibă din câte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alţi ochi, să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri... dar să rămâie tot el" (Archaeus).

Dorinţa stoică de a rămâne tot el în şirul schimbărilor, de a atinge arheul din interiorul său, un arheu însă personal, monadic, aşa cum este „încapsulat" în propriile puteri (după cum visează romantic Dan-Dionis), naşte, firește, disperarea, o înfinitizează, o transformă într-o „boală de moarte". Intrăm, astfel, în zona demonică a fiinţei eminesciene.

Poetul imaginează, în registru de basm, şi o Vale a Desperării, analoagă Mării homerice cu sirene, deci un tărâm al primejdiilor care poate fi depăşit doar cu farmecele Sfintei Dumineci: „Trecând prin Valea desperării, - astupă / A lui urechi, să n-o audă-n şopot; / În van se-ncearcă calea-i să-i-ntrerupă/ Vuiri, murmure; s-o oprească n-o pot" (Fata-*n grădina de aur).*

Valea Desperării, care, ca şi Valea-aducerii-aminte, are ca prototip Valea Plângerii din basmul popular, este o creaţie fanezistă a poetului, contaminată şi cu proiecţia mitică din Odiseea, conţine sugestia adâncă a cursei în care o aruncă pe fiinţă disperarea: e însăşi cursa (auto)nimicirii, a primejdiei deci capitale care determină întreruperea căii. (În basme, Valea Plângerii e graniţa dintre zona umană şi cea a Zânelor, tărâmul anihilant al celor dobândite şi al trezirii memoriei care-l face pe erou să fie prizonierul obsesiei iraţionale a dorului de casă şi să-l întoarcă din cale.)

Extinzând semnificaţia, am putea spune că pentru omul eminescian existenţa ca atare este o Vale a Desperării, zonă a lui a fi şi a nu fi, în care el intră chiar din primele poezii, mai cu seamă de la Amicului F. I. şi Mortua est.

Disperarea este constant o formă superioară a trăirii care presupune intensitatea ca o conditio sine qua non: fapt pe care-l semnalează Emil Cioran: „Chiar în formele organice şi serioase ale îndoielii, intensitatea nu este niciodată echivalentă celei din disperare (...) Disperarea este starea în care anxietatea şi neliniştea sunt imanente existenţei. Nimeni nu e torturat în disperare de probleme, ci de convulsiunile şi arderile în propria lui existenţă" (Emil Cioran, *Pe culmile disperării,* Bucureşti, 1934, p. 47); „Pe când în melancolie timpul înseamnă mai mult un principiu iraţional, în disperare îşi revelează caracterul demonic" (Emil Cioran, *Singurătate şi dest*in, Bucureşti, 1991, p. 95).

Spre deosebire de îndoială, care are ceva cerebral în ea, omul participând numai cu o parte a fiinţei sale, disperarea are un profund resort lăuntric angajând fiinţa din chiar adâncul ei.

Disperarea poate apare şi sub forma edulcorată şi senină a romantismului elanurilor juvenile, fiind o convenţie: „Din coar-dele-n rugină o dată-ncă respiră / Un cântec de-o sublimă, senină disperare,/ Precum respiră raze întunecata mare" *(Mureşanu,* Tablou dramatic). Dar chiar în acelaşi poem ea obţine o intensitate deosebită, căci se transformă într-o stare de neliniște meditativă de esenţă etică. încă Vauvenarques spunea că disperarea este mai înşelătoare decât speranţa. Modernitatea îi descoperă şi îi valorifică din plin forţele iraţionale, sataneşti. Juan Pablo Castel, eroul romanului Tunelul al argentinianului Ernesto Sabato, este un „om posedat de diavol şi absolut", o fiinţă zidită în tunelul iraţional al propriului destin în care se derulează spectacolul singurătăţii, al „senzaţiei infinitei singurătăţi" al disperării şi căderii în abis. Ca şi eminescianul Dan-Dionis, el caută o fuziune într-un tot de asemenea cu o Marie, dar rămâne din ce în ce mai disperat şi mai însingurat, cu acea nemulţumire imprecisă pe care o încercăm când vrem să reconstruim în carne şi nume o dragoste din vis. Trăirea tensionată a disperării generează satanismul eminescian de tinereţe, romantic în esenţă. Satan, „geniu al desperării" şi „arhanghel al morţii cei bătrâne", este mai degrabă o proiecţie titaniană a propriului eu înveninat, învins de amărăciunea sa şi având şirul gândirii „scrântit", cu un mers contrar mişcării firești (adevărat orologiu ce merge îndărăt). Satan e personajul simbolic în care se întruchipează empatic eul eminescian la polul negativ, după cum la cel pozitiv el se identifică lui Mureşanu, conceput ca personaj faustic.

Poetul valorifică, însă, nu atât sensul lui de adversar al lui Dumnezeu, de spirit al răului şi distrugător al ordinii cereşti; el simbolizează, mai curând, printr-un transfer de semnificaţie înspre asemănarea sa cu titanii, forţa iraţională a disperării însăşi, nemărginită ca şi revolta sataniană contra ordinii nedrepte cereşti. Fiinţa

eminesciană a adunat atâta amar în suflet, încât ar învenina printr-un răsuflet vremea în care-i osândit de a trăi. Satan este înzestrat nu doar cu puteri diavoleşti destructive, ci şi cu inteligenţă pătrunzătoare în nemărginire, fapt care îl determină să i se confeseze şi să-i ceară iertare, acest act de scuzare neînsemnând decât dorinţa de a i se recunoaşte consubstanţialitatea mărturisită confidenţial: „O, geniu ce pătrunzi / Nemărginirea - iartă că amărăciunea mea M-a-nvins! Tu ştii să judeci şi ştii că nefiri-cea /Ades scrânteşte şirul gândirii şi o face / Să meargă tocmai contra la calea ceea care trebuie s-urmeze./ Un orologiu care în loc de-a-îmbla nainte / S-ar târâi-ndărat" *(Andrei Mureşanu).*

Prezenţa lui Satan, care se recunoaşte lesne şi în proiectarea titaniană a amărăciunii lui Decebal din drama omonimă (simbolizată de asemenea prin „amărăciunea" oceanului), e încă o dovadă că disperarea atinge pragul de sus al trăirii-limită. Ducând la hybris, satanismul şi titanismul generează şi chatarsisul, ca în *Odă (în metru* antic), care a fost definit quasi-unanim de eminescologi (T. Vianu, L. Galdi) drept poemul strigătului deznădăjduit al lui Eminescu. Astfel, disperarea a făcut să răsară din spumele ei amare tălăzuitoare cu o forţă stihială neîncetată poemele existenţiale cele mai pure ale modernităţii mitopo(i)etice româneşti care sunt *Odă (în metru antic)* şi *Rugăciunea unui dac.*

NIMICUL (NIHILISMUL ŞI"APUSUL DE ZEITATE")

Trăim într-o liniște amăgitoare, constată Karl Jaspers, și căutăm să obținem o certitudine asupra a ceea ce rămâne după distrugere, asupra originii noastre când avem o nenorocire și o încredințare pentru ceva statornic atunci când ne amenință moartea. Totuși motive pentru neliniște sunt încă foarte multe, Dumnezeu vroind ca lucrurile să decurgă astfel, întrebările lui Iov negăsindu-și răspunsul, iar Ieremia atingând culmea resemnării. Kierkegaard și Nietzsche sunt ca doi spini înfipți în conștiința noastră. Neliniștea naște nihilismul ca posibilitate, și noi, cei de la 1933 sau mai dincoace, trăim niște experiențe teribile pierzând credința în normele valabile până acum, în temei, în conștiința de sine.

Există, însă, și o șansă, o parte de noroc în trăirea lor, căci „ca proces de gândire precum și ca experiență istorică, nihilismul reprezintă o fază de tranziție spre însușirea mai profundă a tradiției istorice". La fel de vechi ca și istoria, nihilismul nu e „doar calea către origine, ci și acidul în care trebuia să se confirme aurul adevărului" (Karl Jaspers, Texte filosofice, București, 1986, p. 139).

Ceea ce generează în mod deosebit nihilismul este conștiința neliniștită a surpării temeiului și a relativității adevărului care nu te îndepărtează totuși (în sens filosofic) de miezul tradiției din care nu luăm absolutul, ci ceea ce ține de ordinul eternului, de adevărul esențial în spiritul acelei philosophia perennie care, „în orice epocă suprima timpul" (Ibidem, p. 141).

„Nu există nihilism total", afirmă Camus, precum nu există nici literatură deznădăjduită, aceasta prezentând o contradicție în termeni. „Adevărata deznădejde este agonie, mormânt sau prăpastie" (Albert Camus, Eseuri, București, 1976). În centrul universului se află nu un nonsens, ci o enigmă, adică un sens greu de descifrat din cauză că ne orbește prin strălucirea lui.

Acest adevăr îl confirmă și compararea nihilismului eminescian, care apare mai degrabă ca relativism, cu nihilismul nietzs-chean ce se raportează la perioada modernității și nu se referă la domeniul spiritualității.

De altfel, și Ion Barbu îl vedea pe Nietzsche ca pe un „războinic dur și aprig cuceritor de zări" care poartă „înfrigurată mândria forței sale mai sus și mai departe, spre noi evaluări" și care, „adâncind cu groază abisul numenal" se „ridică verii și beat de aderare activă și adâncă" deasupra rotirilor deșarte ale vieții. El smulge din propria ardoare cuvântul creator și cheamă eterna reîntoarcere a vieții la un „Încă" adică la continuă rotire. Deasupra acestei rotiri, insinuează poetul român, se pot fauri totuși sensuri (Nietzsehe). În imediată vecinătate, autorul Jocului secund făcea un elogiu „extazului infinit", „vinului viu și tare al noii sale vieți" al Heladei care este chemată de glasul Menadei să zdrobească centura ființei și să se topească cu glia, cu efluviile calde, cu Orgia stihială a simțurilor *(Dionisiacă).* Supraomul nu ar fi figura simbolică a (supra)voinței de putere, ci a (supra)viului de natură amenadică, dionisiacă (Menadele în calitatea lor de bacante exaltate sunt, în mitologia greacă, însoțitoarele lui Dionysos.)

Adâncirea „abisului numenal" nu duce nici la Eminescu la o sterilizare a elementului vital, la ceea ce Negoițescu denumea secătuirea lirismului originar, a mytosului; el rămâne poetul (supra)viului, pasionalității, trăirii intense. Dionysos cu cortegiul său de bacchante apare și în viziunile sale.

Deschidem o paranteză de ordin etimolog spre a urmări avatarurile noționale ale cuvântului în limba română.

Nimicul parcurge o curioasă evoluție semantică de la latinescul ne = mica (mica = fărâmă, bucățică, grăunte) până la sensul de totală lipsă de valoare, de merit (micime) zădărnicie, deșertăciune, nimicnicie (la un moment dat se contaminează cu nimicire (= distrugere, desființare, prăpădire, exterminare) sau chiar cu neantul (la Eminescu; „Se poate ca bolta de sus să se spargă, /Să cadă nimicul cu noaptea lui largă").

Sfera axiologică și cea ontologică a conotațiilor se întrepătrund, astfel încât ajungem la sensul absolut masculin de negațiu-ne absolută a ființei și lucrului tot astfel cum nimeni e negațiunea absolută a ființei oricărei persoane sau om. (Dicționarul lui Lau-rian și Massim atestă și diferența importantă că nemica de la ideea de negațiune trece și la cea de depreciațiune, ce nu are niciodată forma nemine. Semnificația de *nefiența* completă și nemica absoluta sunt ilustrate prin frazele: „d'in nemica face Dom-nedieu lumea"; „pescarii adesea, în locu de pesce prendu una nemic'a totă; a se alege cu nemic'a tota"), Neagoe Basarab îl po-vățuiște pe fiul său Theodosie să nu se îmbete atunci când are de-a face cu solii ca să nu vorbească „niscare cuvinte de nimic, apoi să-și râză solul de tine": „Căci că vinul amestecă inima omului și-l face bărbat și vesel, și cugetă multe lucruri deșarte, și cuvinte de nimic grăiaște. Pentru-aceia să nu te îndemne inima, fiind beat, să grăiești către sol niscare cuvinte deșarte, ci cele ce ai cugetat la trezvie, acelea să și vorbești" *(Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul sau Theodosie,* București, 1970, p. 270).

Revenim la conotațiile filosofice, de altfel, apropiate de cele obținute în cadrul limbii noastre.

Deși obsedat de „nimic" în plan mitopo(i)etic mare, viziunea organicistă îl determină pe Eminescu să fie

un adept nu atât al nihilismului, cât al relativismului.

Negaţia şi revelaţia nimicului pe care o generează apar firesc în faţa infinitului care relativează totul prin el însuşi: „Orice mărime faţă cu infinitul e zero - de aici şi sentimentul de adâncă nimicnicie ce ne cuprinde faţă cu Universul" (Fragmentarium, 1984, p. 347), „Cantităţile infinite nu sunt reprezentabile prin nici o gândire omenească, ele sunt negaţiuni: infinitul spaţiului, infinitul timpului, infinitul cauzalităţii nu sunt decât negaţiuni, şi toate negaţiunile sunt infinite (subl. în text - n.n.). *Negaţiunea sau* infinitul - *Poziţiunea sau finitul.* Da! Nu! (Ibidem, p. 355).

Negaţiunea e născută de însăşi reprezentarea „neomenească" a infinitului; negaţiunea şi infinitul se condiţionează reciproc sub aspect conceptual. Relativismul e generat spontan de această in-determinare organică. Eul rămâne să privească lucrurile din „poziţiunea" lui, adică din zona „finitului" ceea ce şi stimulează procesul firesc de relativizare.

Relativismul, postulat de sofişti (Protagoras) şi de pozitivişti (Auguste Comte) şi contaminat cu apriorismul kantian, se răsfrânge nuanţat în viziunea eminesciană a *relativităţii adevărului,* tradusă în imaginile simbolice ale umbrei şi *aparenţei* pe care ni le propune *Sărmanul Dionis:* „Mărimea fiind numai relativă, astfel încât ceea ce nouă ni-i mare altora li se pare mic, se-nţelege că atomii microscopici din acel mărgăritar a cărui margină li era cerul, stropii-stele şi lună şi soare, acei pitici aveau regii lor, purtau războaie, ce vuiau mereu, închipuindu-şi diferite bazaconii despre închipuita lor mărime".

Relativismul şi principiul domină evoluţia socială şi mişcarea ideilor în „cercul strâmt" al contingentului: „... Precum viaţa consistă în mişcare, aşa şi adevărul social, oglinda realităţii, este de-a pururea-n mişcare. Ceea ce azi e adevărat, mâine e îndoielnic, şi pe roata acestei lumi nu suie şi coboară numai sorţile omeneşti, ci şi ideile. În această curgere obştească a împrejurărilor şi a oamenilor stă locului numai arta, adecă, ciudat lucru, nu ceea ce e-n folosul oamenilor, ci ceea ce este spre petrecerea lor".

Valorile, care se produc în domeniul artei, constituie un invariant axiologic neatins de schimbare, un nex organic sau organicist pe care nu-l spulberă mişcarea ahasverică a formelor. Acest nex (invariant) valoric se fundamentează pe credinţă, tradiţie, naivitate, „tinereţea stilului" şi frumuseţea limbii, sfinţenie, neclintire a idealurilor şi „nestrămutata vrednicie a lucrurilor strămoşeşti" toate acestea elogiate, după cum ştim, în Epigonii.

Dumnezeul nietzschean, aşa cum reiese din *Voinţa de putere,* e Dumnezeul moral. Acesta apare din afară ca o autoritate supraumană, ca un adevăr dat pe ultima treaptă a credinţei. Dumnezeu se înalţă mereu pe temeiul moralităţii; atunci însă când credinţa se surpă survine nihilismul ca revelaţie a Nimicului, a lipsei de sens a existenţei. Forma extremă a nihilismului este Nimicul („absurdul") veşnic, supunerea tuturor lucrurilor zădărniciei, „veşnicei întoarceri". Nihilismul este conceput de Nietzsche ca expresie concretă a modernităţii; el ţine de interpretarea omului modern, ceea ce îl determină pe autorul *Voinţei de putere* să vorbească despre „pesimismul meu". *Formă extremă* a pesimismului, nihilismul autentic apare drept un semn al „unei creştere subite şi absolut esenţiale, drept o trecere în planul unor noi condiţii de existenţă" (Friedrich Nietzsche, *Voinţa* de putere, Bucureşti, 1999, p. 77). Valorile fiind introduse în lucruri prin interpretare, totul depinde de sensurile relaţionale pe care le instituim, de reprezentarea noastră care poate fi înfrântă, dar nu şi suprimată. „în domeniul spiritual nu există suprimare" afirmă Nietzsche (Ibidem, p. 388), suprimarea luând forme de refulare sau subordonare. Nihilismul apare acolo unde dispare forţa de a interpreta, de a crea ficţiuni, acolo unde se impune imposibilitatea de a transpune voinţa proprie în lucruri, de a atribui un sens şi de a le găsi, astfel, adevărate. „Dumnezeu e mort" este înţeles de Heidegger ca o expresie ce concretizează privarea lumii suprasensibile de putere eficientă, de viaţă.

Având drept arhetip supraomul nietzschean, nihiliştii dosto-,. ievskieni se identifică, bineînţeles, cu Dumnezeu (Kirillov, în Demonii: „Să-ţi dai seama că nu există Dumnezeu şi să **nu-ţi** dai seama imediat că tu însuţi ai devenit prin aceasta Dumnezeu, este o inepţie, altminteri te omori imediat...").

Pentru nihilistul din secolul XX Cioran, care „se consideră şi se percepe ca pe o realitate absolută, ca pe un întreg, ca întregul", este de ajuns să te identifici întru totul cu propria fiinţă ca să reacţionezi ca Dumnezeu, să fii Dumnezeu (Emil Cioran, Despre *neajunsul de a te fi născut,* Bucureşti, 1998, p. 190). Trebuie să te supui gândului că „totul e iluzoriu": „E un obstacol până şi ideea care descalifică toate ideile" (Ibidem, p. 223).

Ioan Petru Culianu preciza că nihilismul eminescian este de natură gnostică: lumea apare ca o creaţie a unui Demiurg rău, răutatea ca entitate creatoate este „taina în sufletul făpturii", este esenţa şi cauză – „sămburile lumii" iar Satan apare ca marele negator şi demolator: „Tu ai smuncit infernul ca să-l arunci în stele"; „Neantul se întinde / Pe spaţiure deşerte, pe lumile murinde". (Andrei Mu*reşanu).* Distrugerea lumii, care e o lume rea, apare ca o soluţie împotriva raiului, ca fiind un summum bonum. Ca oricare nihilist prins în mrejele unui status nascendis (stare de trecere între ceea ce nu mai este şi ceea ce încă nu este), poetul nostru e prizonierul sentimentului parodoxal de odi et amo, distrugând ceea ce îi este scump pentru a evita degradarea, apelând la

nefiinţă spre a păstra fiinţa. Demonism este, după opinia lui Culianu, poemul marilor contradicţii întreţesute şi inversate (frumos - vs - urât şi bun - vs - rău): el demonstrează că lumea este rea ca fiind creaţie a Demiurgului rău; „O raclă - mare-i lumea"), or, acest. Demiurg apare în continuare ca o făptură frumoasă locuind într-o transcendenţă frumoasă („Câmpii albastre se întind, / A cerurilor câmpuri potolind/ Vânăta lor dulceaţă sub suflarea/ Acelui aer aurit. /Acolo stă la masa lungă, albă, /Bătrânul zeu cu barba de ninsoare. (...) Şi îngeri dulci/ în haine de argint, frunţi ca ninsoarea/ (...) Îi mângâi barba lungă - şi razim capul..."), iar lumea de jos apare ca „raclă" în care pătrund doar *„ţândările"* duioase ale cântecului îngerilor de sus, fiind dominată de impulsul prim care este *răul* („Impulsul prim / La orice gând, la orşice voinţă/ La orice faptă-i: răul..." (subl.în text- n.n.).

Poemul sfârşeşte printr-un elogiu adus Demonului rebel ridicat împotriva Demiurgului malefic **(Ormuz),** care râde de „deşertăciunea viermilor cruzi, ce s-asamăn cu el". Avem de-a face, la Eminescu, cu o investire contrară, „susul" aparând ca negativ, iar „josul" ca pozitiv, Demonul cel drept aflându-se jos, iar Demiurgul rău, puternic sus. Contingentul (Pământul) este bun de vreme ce transcendentul este rău. „Spre deosebire de gnostici, la Eminescu nu există o transcendenţă bună, un deus ignotus aflat dincolo de tulburările cosmosului. Prin urmare, Eminescu e silit să investească însuşi Pământul cu însuşire transcendenţei acosmice" (Ioan Petru Culianu, *Studii româneşti* I, Bucureşti, 2000, p. 59).

Nihilismul de esenţă gnostică este însă doar reacţie de moment, căci anticosmismul din *Mureşanu* şi Demonism va face loc procosmosului organicist atât de caracteristic lui Eminescu, omul rămânând el însuşi vinovat pentru degradarea fiinţei sale – „concluzie finală puternic antietologică şi profund ecologică sau, în termeni vechi, un scenariu gnostic modificat în spiritul neoplato-nicienilor" (Ibidem, p. 62).

În sens larg filosofic, „nihilismul" proclamă „nimicul", neagă orice valoare transcendentă şi nu acordă importanţă decât nimicirii şi morţii. La Dostoevski, „totul e permis", e legat de inexistenţa lui Dumnezeu, la Nietzsche înseamnă devalorizarea valorilor, la Heidegger nihilismul e ultima fază a unei uitări originare a fiinţei şi ca instalare a unei lumi dominante de tehnică.

Dumnezeul eminescian este Dumnezeul care simbolizează Ideea eternităţii şi a fiinţării ca atare: „... când zeii mor / Când evul apune cu-a lui gândiri, când se înroşeşte cerul de înserare, când ziua unui ev cedează nopţii, când timpul nevăzut e în cutremur, când am pierdut ideea eternităţii / Eu singur stau, s-o reprezint aici" (Pacea *pământului vine s-o ceară).* Contaminând sensul wagnerianului Gotterdammerung (cuvântul apare notat în marginea lui Memento mori) şi al morţii zeităţii ce apare frecvent la romantici (Nerval: „Dieu est mort! Le del est vide"), Eminescu proiectează viziunea golului ontologic în plan existenţial pur. (Constantin Barbu avansează în volumul său *Eminescu, poezie şi nihilism,* p. 157, ipoteza că Nietzsche a avut posibilitatea de a cunoaşte expresia eminesciană „Dumnezeu e mort" prin compozitorul german Auguste Bungert care făcea parte din cercul reginei Carmen Sylva şi care l-ar fi cunoscut pe Maiorescu. Între expresia eminesciană şi cea nietzscheană e o distanţă de 10 ani, prima datând din 1872.)

Vidul creat de moartea lui Dumnezeu e vidul de sens, este Nimicul întrupat în absenţa negativă a Ideii; este nu doar pierderea axei morale în sens nietzschean, ci periclitarea axei fiinţiale, a temeiului, Ungrundului: „E ca şi când ar fi murit ceva / În univers - pare că Dumnezeu / E mort. /Coboară asupra lui, eternitate, / Cobori cu pacea ta şi-asupra mea" (Decebal).

Vidul, survenit în plan cosmic, coboară şi se transmută şi în plan historical, coincizând cu asfinţitul de evi, cu amurgul Ideei în istorie: „Când prin a vieţii visuri - oştiri de nori - apare / A morţii umbră slabă cu coasa de argint! / Tăceţi? Cum tace-n spaimă a Nordului popor, / Când evul asfinţeşte şi dumnezeii mor" (La moartea lui Eliade): „E apus de Zeitate ş-asfinţire de idei" (Memento mori).

În viziunea eminesciană a Nimicului, Ideea eternităţii reprezentată de Dumnezeu ca esenţă absolută se conjugă cu Ideea în desfăşurarea ei historială (din sîmburele „înfăşurat" al lumii) a fiinţei (idee pe idee, cum zice poetul în Memento mori). E o desfaşurare sau „o clădire" (de idei) între cele două Nimicuri (abisuri), unul fiind pregenetic şi altul de sfârşit de lume. Prin această gândire sau interpretare, nihilismul fiind un nihilism al lui Eminescu, implicând deci şi viziunea Ideii ca nerv al vieţii, ca „suc" vital al fiinţării gândită prin manifestarea sensibilă a acestei Idei, ontologicul pur se răsfrânge în onticul pur care nu poate fi salvat de alunecarea în Nimicul anihilator de sens şi instaurator de zădărnicie: „Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serei,/ Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării,/ Nimeni noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormânt..." (Memento mori).

Nihilismul eminescian oscilează - lucru observat cu perspicacitate de Călinescu - între atitudinea activă dionysiacă şi atitudinea contemplativă şi indiferentă apollinică: poetul are „ca şi păcurarul din *Miorita,* o viziune concretă a Totului, Nirvana, „ein ewig sich bewegender Tod" cum o numeşte într-o însemnare, fiind anularea eurilor concrete, nu însă neantul" (G. Călinescu, Opere, 13, Bucureşti, 1970, p. 116). El stăruie în zona conştiinţei metafizice şi a modului raţional de a concepe existenţa în lumina Ideii eterne, a idealismului ce se autoînşală, încercând să anime masa cosmică inertă, şi deopotrivă în cea a Nimicului care este şi tărâmul întunecos al Morţii

creatoare şi infailibile în acţiunile ei. Luna din *Sărmanul Dionis* nu simbolizează Nimicul neformat, Nirvana, notează criticul, ci Edenul voluptăţilor panteistice.

Întreaga filosofie a lui Cioran îşi va extrage sevele amare, după cum recunoaşte însuşi el, din *Rugăciunea* unui Dac, energică au-toblasfemie sub semnul atotnimicitoarei Nirwane (aşa e notat cuvântul, în ortografie germană, pe marginea poemului). Dacă luăm în considerare şi faptul că Mai am un singur dor este denumită într-o variantă, *Dorinţa unui dac,* iată că putem constata un arc genetic al Nirwanei, înmuiată şi în apele letale şi totodată lu-strale, deci mortificatoare/purificatoare, ale dacismului esenţial care uneşte cele două viduri şi le armonizează până la urmă într-un Tot panteistico-mioritic.

DEVENIREA

Istoria universală este, după Hegel, înfăţişarea spiritului în timp, ideea fiind înfăţişarea sub formă de natură în spaţiu. Aşa cum viaţa izvorăşte din moarte, genul cade mereu în singularitate, repetând uniform acelaşi mod de existenţă. Gândirea fiinţării cuprinde noi forme în succesiune, ajungând la forme superioare printr-un principiu ce conservă şi totodată transfigurează. Obi-ectivându-se şi gândindu-şi propria fiinţare spiritul nimiceşte realitatea a ceea ce este el, sesizând pe de altă parte universalul fiinţării sale. „Elementul cel mai important în conceperea şi înţelegerea istoriei este de a ajunge la acest gând al trecerii şi de a-l cunoaşte. Un individ parcurge, ca singular, diferite trepte de dezvoltare, rămânând acelaşi individ; la fel un popor până la treapta care este treapta universală a spiritului său. În acest punct stă necesitatea lăuntrică, necesitatea conceptuală a schimbării. Acest mod de a privi constituie sufletul, specificul în conceperea filosofică a istoriei" (G. W. F. Hegel, Prelegeri de filosofie a istoriei, Bucureşti, 1997, p. 76). Manifestările principiilor popoarelor sunt doar momente ale spiritului universal, care, prin ele, se înalţă şi se „împlineşte în istorie, ca totalitate ce se cuprinde pe sine".

Esenţială, în conceperea filosofică a istoriei de către Hegel şi Eminescu, este devenirea, trecerea, schimbarea. Spiritul, asemenea seminţei, este început, rezultat, activitatea lui însemnând „trecere dincolo de nemijlocire, negarea acesteia şi reîntoarcere în sine". Toate momentele activităţii spiritului se manifestă în prezent, într-un etern prezent (conceptul îl găsim atât la Hegel cât şi la Eminescu).

Fiecare lege, regulă, teorie, abstracţiune îşi au durerile ei de naştere în fiecare individ, deci nu o „teorie scrisă" ci „un călăuz concret": „Ea se naşte în el într-un mod dureros", (vol. IX, p. 425). între valoarea simbolică a unei întâmplări, devenită lege şi adevărul relevat apare întotdeauna un hiat: „Ea (imaginea, „figura" construită de individ - n.n.) se naşte în el, în genere, atunci, când necoincidenţa dintre icoana purtată de el şi adevărul vădit îl atinge dureros".

Această succesiune a momentelor cunoaşterii de sine, care duce la cunoaşterea universalului e fixată de Eminescu într-o configurare diagramatică ce are parte şi de o investitură metaforică. Floarea de aur cu care un popor bucură omenirea întreagă e rezultatul propriei înfloriri, stimulate de recepţiune şi emancipare prin „întoarcere în sine", prin cugetare asupra sa. Cu alte cuvinte, floarea învaţă a înflori, înfloreşte în sine însăşi gândindu-şi fiinţa şi transformându-se într-o floare de aur, căci înflorind (gândind) asupra ei, înfloreşte (gândeşte) asupra lumii şi pentru lume. Sămânţa (de aur) hegeliană are drept corespondent floarea de aur eminesciană. „Momentul întâi, notează poetul nostru, popoarele învaţă a cugeta, momentul al doilea cugetă asupra sa însuşi, al treilea cugetă asupra lumii întregi şi pentru lumea întreagă. Cel dintâi e respectiv, cel de al doilea emancipă individualitatea naţională de sub sarcina recepţiunii facând-o să cugete cauza sa însuşi, al treilea în sine e floarea de aur ce bucura lumea întreagă" (ms. 2257). Cauza acestui proces de înflorire este, bineînţeles, necesitatea devenirii pentru a atinge formele superioare. Un rece şi implacabil imperativ de a fi conform unui anume mod de existenţă (şi nu unui altul) aşază momentele într-o înlănţuire cauzală rigidă, determinată de „unul şi acelaşi scop": „De ce? Iată o-ntre-bare ciudată. Nimica nu-i mai lesne decât ca să creezi mii de planuri şi mii de căi pentru unul şi-acelaş scop, căi şi planuri cari de cari mai înflorite, şi mai frumoase. Dar de ce? O idee trebuie să se realizeze în modul care nu permite posibilitatea de-a putea fi şi altul - ci aşa şi numai aşa".

(De menţionat că simbolismul tantrico-taoist al Florii de Aur conţine şi sugestia că înflorirea înseamnă drumul invers spre centru, spre origini, spre unitatea şi starea primordială. Cf. Jean Chevalier, Alain Gheebrant, *Dicţionar* de simboluri, Bucureşti, 1995, vol. 2, p. 56.)

În însemnările manuscrise eminesciene este constantă meditaţia asupra neconcordanţei dintre sens ca atare şi sensul simbolic, monogramatic. Intuiţia poetului nostru merge în direcţia interpretării clasice şi moderne a simbolului (Creuzer, Jung, Lalande, Derrida, Durand): „Simbolul" şi „semnul" se caracterizează printr-un aspect concret, vădit prin consemnare sensibilă, figurare, ilustrare, aspectul optimal, legat de capacitatea de a sugera, de a revela şi aspectul inefabil, greu sau imposibil de perceput: „De fapt, simbolul este un sistem de cunoaştere indirectă în care semnificatul şi semnificantul anulează mai mult sau mai puţin „falia" circumstanţială dintre opacitatea unui obiect oarecare şi transparenţa puţin vană a „semnificantului" său, oarecum în felul lui Jacques Derrida care opune „grama" fracturii saussuriene. Simbolul este un caz limită al cunoaşterii indirecte, unde, în mod paradoxal, aceasta din urmă tinde să devină directă, însă pe un alt plan decât planul semnalului biologic sau al discursului logic. Imediateţea sa vizează planul de gnosis ca într-o mişcare asimptotică" (Tilbert Durand, *Figuri mitice şi chipuri ale operei,* Bucureşti, 1998, p. 17-18).

Această mişcare asimptotică a indirectului spre direct, a opacităţii spre transparenţă, spre iluminare devine, la Eminescu, ne-coincidenţă între adevărul vădit şi icoana purtată de el, între esenţă şi arătare (fenomen), între viaţa internă a istoriei şi exteriorul înşelător, fastuos, între monogramul (pe care îl reprezintă principiile generale) şi mişcarea puterilor vii, între om ca arătare a Omenirei şi Omenirea ca atare (considerată

ca un corp).

Fixarea simbolică, monogramatică a generalului (legii, regulii, principiului conducător) este pândită de relativism şi Eminescu, vădit marcat de nominalismul stoic (de principiul „universalia sunt nomina" care atestă noţiunile generale doar ca nume ale lucrurilor) şi terminismul lui Thomas Hobbes (care concepea gândirea ca pe o adunare de nume) meditează mereu asupra a ceea ce denumeşte valoarea termenilor: „În istorie cată să constatăm valoarea termenilor" (ms. 2257); „Cine va vrea să facă istoria unei epoce sau a unui mişcământ oarecare înainte de toate va trebui să facă a se simţi legea continuităţii acestui mişcământ. El va trebui să caute punctul de purcedere, de ajungere, şi apoi seria termine-lor intermediare (subl. în text - n.n.) *prin cari se află* unite aceste *două termine extreme"* (ms. 2258); „Orice act de voliţiune e un dezechilibru de termeni" (ms. 2275).

Termenii desemnează, la poetul nostru, forţele vii, „atacurile" mişcările de repulsiune şi asimilaţiune. Ei sunt nu doar nume, pentru principii, ci înseşi principiile, în mişcare. Apropierea asimptotică a indirectului de direct este, astfel, eliminată.

Mişcarea (mişcământul), în istorie, este pusă sub semnul organicismului specific concepţiei despre lume a poetului, ea cumulând în chip amalgamat principii deterministe, finaliste şi indeterministe. Aşa cum mişcământul se naşte din el însuşi şi urmează o evoluţie organică (după legea firească a continuităţii), „istoricul se va ataşa de-o idee şi această idee el o va urma de la originea sa până la ultimul termin al dezvoltării sale, cum s-ar zice, prin mijlocul aventurelor ai celor mai diverse; ea va fi personagiul şi eroul cărţii".

Eminescu, filosoful istoriei, cade în aporie şi caută să împace, să pună în dreaptă cumpănă principiul schematic mortificator şi principiul natural vivificator. Dedesubtul schemei istorice stă atâta viaţă, stau „pasiunile puse-n mişcare" stă „lumina viorie a simţământului" cu toată bogăţia ei de colori, stă „ţesătura durerilor noastre". Fenomenul (arătarea, aparenţa înşelătoare, învelişul exterior somptuos) ocultează esenţa (adevărul vădit, voinţa vie, devenirea, eterna mişcare). Tereziile opuse, cele două braţe ale cumpenei, se dezechilibrează, se descumpănesc. Neliniştea disonanţei se instaurează în sufletul şi cugetul poetului, care ba desemnează scheme şi pune totul înfrigurat în ecuaţii, obsedat de un adevărat demon al relaţionării, ba se încredinţează fluxului viului, deci indefinitului, inefabilului. Schema, numele, principiul, legea dictează o limitare, o osificare, o mortificare. Istoria adevărată ţine de viu, de evenimentul trăit, de devenire: ea are direcţie, se mişcă în timp şi spaţiu. În planul gnosis-ului trebuie să mergi, astfel, de la sensul simbolic indirect spre sensul trăirii pe care tot printr-un simbol trebuie să-l exprimi. Sistemul se cade să-l defineşti prin cuvinte, prin nume, în timp ce trăirea vieţii ca act experimental nu are nevoie de definiţii verbale. „Nu există nimic defi-nibil în afara a ceea ce are istorie", spune memorabil Nietzsche.

Poetul care caută în mod disperat să definească totuşi viul, fiindul, ceea ce pribegeşte din fiinţă în fiinţă, Dasain-ul se vede mereu implicat în contradicţia cu filosoful istoriei care cată „valoarea termenilor", principiile sistematizante, schema cursului evenimentelor. Ca şi Goethe, Eminescu face distincţie clară între universul-natură şi universul-istorie. Spre deosebire însă de autorul lui Faust, el stăruie în a le pune în cumpănă, în a le găsi dacă nu unitatea, cel puţin „punctele de tranziţiune". Oricum, organicismul eminescian este consunător întru totul organicismului goethean.

Viziunea organicistă presupune o luare în consideraţie a devenirii şi a fiinţei marcată de aceasta şi supusă legilor universale, mişcării şi încremenirii, limitării şi supunerii la numărul, care este, după cum spun filosofii, „simbolul necesităţii cauzale" şi al „caducităţii" Pe fundalul viziunii organiciste, se focalizează relaţia dintre natură şi istorie. „O realitate este natură, precizează Oswald Spengler, dacă ea subordonează devenitul devenirii" (Oswald Spengler, Declinul Occidentului, Craiova, 1996, p. 141). Doar evenimentul trăit care s-a întâmplat poate fi istorie: are direcţie de „timp" şi este ireversibil, reprezentând devenitul opus devenirii, încremenitul opus viului. Devenind din clipa trăirii trecut, generează sentimentul de nelinişte cosmică. Legile, formulele sunt antiistorice şi anorganice. Devenirea nu are nici un număr, conchide Spengler, siungur viul poate fi numărat cu condiţia ca să se facă abstracţie de fiinţa ce-l include.

Imaginea condensată, sistematizatoare, punctul central, polul în jurul căruia să se rotească evii şi mileniile care îl preocupă pe Spengler (şi anterior pe Goethe) îl face pe poetul nostru să imagineze o roată a vremii (Memento mori) un dascăl ce ţine universul în degetul cel mic şi „sprijină lumea şi vecia într-un număr" („Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr").

Schema cursului naturii pe care o gândeşte prinde într-o ecuaţie metafizică şi într-o imagine mitopoetică şi.devenirea şi devenitul: fiinţele sunt asemănate cu un râu curgător pe suprafaţa căruia sunt suspendate umbre nemişcate ce închipuie o urzeală aflată în "eternă tranziţie, într-un pelerinagiu din frinţă-n fiinţă, un Ahasver a formelor lumei" (ms. 2287). „Esenţa fiinţelor este forma esenţei vieţii trecerea, mişcarea materiei prin ea", conchide poetul, întrebându-se: „După care principiu însă se construiesc aceste forme - care-i sensul teleologici lor, care-i sensul teleolo-giei în mişcarea şi secţiunile materiei?"

Numeroase însemnări manuscrise atestă obsesia „dinamicei de puteri" care se „combat" sau, după cum am spune în limbajul filosofic de azi, se actualizează şi se potenţializează: „O dinamică de puteri este viaţa omenirei. Întrebarea-i dacă se mişcă realissi-mo (în altă variantă: rectiliniu - n.n.) în grupa de puteri ce se combat: starea de revoluţie de blellum omnium contra omnes, sau în formulele acestor puteri, în partide parlamentare şi în presă" (ms. 2255). Tereziile opuse au limba drept la mijloc în starea de linişte, de echilibru, încolo orice impresie venită din afară cade în una din ele a = a + x şi astfel x „caută scăpare din ecuaţie, fie în ţipet, fie în vorbă, fie în gândire reflexivă", devenind „agentul unei maşini intercalate" ; „Viaţa noastră, întrucât e simţită de noi, e o serie infinită de acte de voliţiune pozitive sau negative, de da, sau nu" (ms. 2275,13 r). Actul de voliţiune este, prin definiţie „un dezechilibru de termeni" (acelaşi ms. 2275,25 r). Puterea de rezistenţă a apăsatului poate fi învinsă prin potenţializarea apăsării: „Într-un singur punct se concentrează toată puterea de rezistenţa a apăsatului. Dacă ajungi la acel - punctul de depresiune impusă a grupului - el izbucneşte" (ms. 2225,377 v).

Viaţa e definită prin această ordonare rectilinie a sumei de puteri, care sunt "umplute" printr-un timp care creşte în infinit:

„ce e viaţa

O sumă de putere c-o singură direcţie de mişcare, umplute printr-un timp care creşte în infinit

deci

- Suma: vita

Lupta pentru existenţă se naşte din proporţionalitatea absolutului? Din corelaţiunea creşterii // Uberweg Psychophysik" (ms. 2255, 354 r).

Dezechilibrul termenilor prin actualizarea unuia şi potenţializarea „dinamicii puterilor" ne duce direct la logica dinamică a contradictoriului a lui Ştefan Lupaşcu.

După acesta, cauzalitatea eficientă este actualizarea evenimentelor şi a sistemelor energetice, iar cauza finală este potenţia-lizarea lor. Toate faptele biologice apar ca rezultatul actualizării sau potenţializării eterogenului, ele având o dialectică, după cum şi legile au o dialectică a lor: „Dacă spun dialectică, acum şi mai înainte, este tocmai pentru că există un dinamism antagonist şi contradictoriu în trecerea de la lege la fapte, adică de la cauza finală sau potenţialitate la cauza eficientă sau actualizare, şi la mişcarea inversă. Se poate spune că faptele fac legea, cum legea face faptele. În aceste două dialectici, ale legii şi ale faptelor, regăsim cele două determinisme contradicţionale ale materiei-ener-giei macrofizice şi ale celei biologice (Ştefan Lupaşcu, Universul psihic, Iaşi, 2000, p. 200).

Există, totuşi, şi a treia dialectică a legii şi a faptelor, pe care Lupaşcu o denumeşte contradictorială şi ea apare în cazul evenimentelor şi sistemelor neuropsihice. Aci avem de a face doar cu o cauză finală ce se înfăţişează ca o semipotenţialitate în special a eterogenităţii în prezenţa unei semipotenţialităţi (în special a omogenităţii), astfel încât faptele nu se mai supun în mod clar legilor ca în cadrul celor doua dialectici: „Este starea T, pe care o ştim bine, şi conştiinţa conştiinţei şi a subconştienţei, ca o cunoaştere a cunoaşterii şi a necunoaşterii. Industria sau trecerea faptelor la lege se desfăşoară într-un spaţiu-timp redus şi mai mobil, într-o interacţiune a industriei şi a deducţiei, coexistente şi apropiate. Faptele eterogene tind spre o potenţialitate sau cauză finală sau lege a eterogenului, împotriva unei omogenităţi a faptelor care tind spre o potenţialitate sau cauză finală sau lege a omogenului" (Ibidem, p. 201).

Observatorul va fi, astfel, într-o continuă derută, provocată de oscilarea între variaţie şi invariante. Evenimentul psihic şi sistemul psihic nu se supune unei legi rigide, ilustrând un indetermi-nism, un „determinism al libertăţii" care fac ca faptele să fie determinate şi totodată nedeterminate, omogene şi totodată eterogene, continue şi totodată discontinue. Imaginea este ca o undă şi în acelaşi timp ca o particulă, generând instabilitate, prezenţă fugară, „statornicie vibratoare".

Este ceea ce-l face şi pe poetul nostru să facă fel de fel de ecuaţii, să deseneze cumpene şi alte simboluri, să caute formule ale „dinamicii puterilor" precum aceasta deosebit de revelatoare privind coadaptarea între puteri: „Aryas - Luminoşi - deplină proporţie, coadaptare între puterea principală, radius vector, şi puterile colaterale, radii passati" (ms. 2255,351 v). Coadaptarea ia aspect de lege configurată pe baza actualizării şi potenţării puterilor venite în activitate: „Cel care merge în linie dreaptă (în linia adevărului) sileşte toate puterile colaterale să se coadapteze lui" (ms. 2255,351 r).

Or, absolutizată, această operaţie de coadaptare eşuează, ca şi încercările de a supune legii evenimentul psihic. Interogaţia asupra fiinţei, „întgrebările de tine" „pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine". „Roata istoriei" poate fi. doar contemplată. în calitatea sa de filosof al istoriei, Eminescu nu poate rosti cu fermitate decât o singură frază, luată din logică: *„Stat pro raţione voluntas"*. Inteligenţa care caută să înţeleagă sensurile este condamnată să joace „rolul de salahor al voinţei" : „Ea este într-adevăr: l'avocat du dia-ble, pre când toată filosofia istoriei e concentrată în fraza latină Stat pro ratione voluntas" (ms. 2287, 20 r). Expresia se repetă şi în alte însemnări: „Este

în logică o frază, care ar trebui pusă ca motto la oricare compendiu de istorie, pentru ca să nu ne înşele cuprinsul ei la fiecare pas, pentru ca să nu ne ademenească tablourile vii, zgomotul şi penibila nelinişte care înflă paginele cărţii omenirei, aceasta sună: *Stat pro raţione voluntas"* (ms. 2280,12 r).

Istoriograful caută să surprindă „valoarea termenilor", înlănţuirea cauzală (spaţiu, timp, cauzalitate care sunt mărimi determinate în teză şi mărimi infinite în antiteza kantiană) să silească ordonarea lor rectilinie (în linia adevărului), coadaptarea lăuntrică a actelor voliţionale. Filosoful istoriei caută însă însuşi temeiul, adevărul axial, rostind sceptic: *Stat pro raţione voluntas,* adică Voinţa înlocuieşte argumentele raţiunii. Deci pune faptele şi legile, cauzele primordiale şi finale sub semnul indeterminismului, a lupascianului „determinism liber" al voinţei.

MIŞCAREA

În cel mai elementar peisaj eminescian, ca cel, bunăoară, din *Călin,* surprindem o mişcare catabazică, precum ar zice Blaga, spre adâncimile firii, o intrare spectaculoasă într-un univers circular mandalic care se închide în sine circumscriind mişcări vă-lurânde la nişte cercuri unduitoare ce se întorc spre punctul care le-a născut: „Sură-i sară cea de toamnă; de pe lacuri apa sură/ înfunda mişcarea creaţă între stuf la iezătură;/ Iar pădurea lin suspină şi prin frunzele uscate/ Rânduri, rânduri trece-un freamăt ce le scutură pe toate./ De când codrul, dragul codru, troienindu-şi frunza toată,/ îşi deschide-a lui adâncuri, faţa lunei să le bată,/ Tristă-i firea, iară vântul sperios vo creangă farmă - / Singuratece izvoare fac cu valurile larmă".

Mişcarea înţeleasă ca înainta re/retrage re într-o serie infinită de cercuri mandalice care simulează un proces continuu de iluzionare şi în care stă pitită enigma existenţei, este factorul dinamic **structurant** al universului eminescian.

Iluzia reală (limanul fericirii), cufundată într-un proces de iluzionare infinită, se transformă într-o iluzie ireală, liniştirea (isichia) e o stare fluidă, procesuală, care dezvăluie un sens tragic. Adormirea de armonie e cufundare lentă în orizontul nemărginit al singurătăţii şi morţii (or, omosemia lor e vădită).

Eminescu face gestul, încărcat de semnificaţii ontologice adânci, de a împinge orizontul limitat al fiinţei în acela i-limitat al nefiinţei. Fiinţa eminisciană e disparentă, certitudinile sensurilor ei sunt mereu lunecătoare (plutitoare, glisante, „coborâtoare"), reapariţia lor - prin disparentă întoarsă ca şi cum - făcându-se din zona „liniştită" a nefiinţei.

Chemarea „să plutim cuprinşi de farmec" e o chemare la plutire pe apele lustrale. Închiderea eminesciană în farmec coincide cu clipa supremă a iluzionării care-l duce pe poet (împreună cu fantasma iubitei invocate, căci ea nu vine nicicând: rămâne în „cercul strâmt" al fenomenalităţii) departe de tărâmul realităţii ontice absolute: al morţii.

Or, actul ajungerii e şi el prezentat şi re-prezentat imaginativ ca o mişcare disparentă - legănată, „creaţă", „adormindă", progresiv - şi nu poate fi receptat ca actul a ceva (deja) ajuns. Tot astfel iubitei nu-i este dat să ajungă în câmpul tensionat al aşteptării poetului, căci ea e chemată de zona idealităţii reci: „Din neguri reci plutind te vei desface?/;... Răsai din umbra vremilor încoace,/ Ca să te văd venind - ca-n vis, aşa vii!" (Sonet III). Imposibilitatea finalizării mişcării ei anabazice, încoace, spre poet adică, e asigurată de înseşi semnele de interogaţie, care nu sunt decât semnele disparenţei irecuperabile.

Eul narcisic eminescian este fix doar în poziţia iniţială de îndrăgit şi îndrăgitor de sine însuşi (în oglinda izvorului); încolo imaginea lui e mişcătoare, „plutitoare", **multiplicându-se** în reflexe purtate de unde. Identitatea sa ideală se înmulţeşte, proliferează în **mii** de identităţi care îi sunt - paradoxal - propriile alterită-ţi. El este prizonierul voluntar al farmecului oglindirii, act ontologic în care voinţei de uitare-mântuire îi răspunde uşor voinţa universală - îndreptată invers spre el - a morţii.

Totul este pus în regimul somnului sau al actului vegetativ; o somnolaritate indiană pătrunde fiinţa, după cum o solemnitate platoniciană cuprinde întreaga fire. Arhetipalitatea domină universul eminescian, poetul operând nu cu imagini, simboluri, ci numai cu arhetipuri grele de semnificaţii mitologico-poetice. Firul povestei (fiinţei) se toarce ronronic, monoton, se resfiră în aducerile aminte căzute în picuri, într-o repovestire a propriei vieţi (de o străină gură); gândirea cade repede în transă, în capcanele „îngânării" de cântul tainic al naturii (apei, codrului), ceea ce presupune o identificare (renaturalizare) a fiinţei poetului, o coborâre (dispoziţie definitivă, euthanasică) în ea. „Răpirea de farmec" e narcotizantă, efectiv-tanatică şi deschide tărâmul râvnit al uitării-mântuirii, marcat de veghea universală a morţii ca raţiune ultimă, supremă.

Capcanele ontologice pândesc la tot pasul, sirenele primejdioase trimiţându-şi cântecul „îngânător" de oriunde. E, la Eminescu, o permanentă „îngânare" a fiinţei de către nefiinţă, aceasta lucrând viclean cu însuşi farmecul seducător al naturii.

Vorbind despre actualizarea inconştientului într-un cadru primar, organic de natură orizontală, Lucian Blaga se referea şi la un accent axiologic generat de sensul mişcării care poate fi ana-bazic sau catabazic în funcţie de înaintarea în orizont sau retragerea din orizont. Aceste mişcări sufleteşti fundamentale prezintă nuanţe, căci sentimentul destinului poate implica, după timpuri şi locuri, un orizont infinit şi în acelaşi timp credinţa în subordonarea fiecărei mişcări unei secrete expansiuni sau unui orizont îngust, conjugat cu credinţa integrării într-o secretă retragere. „Una e sentimentul destinului, care implică un orizont infinit şi atitudinea retragerii, şi iarăşi cu totul altceva e sentimentul destinului, care implică un orizont limitat şi atitudinea înaintării" (Lucian Blaga, Opere, vol. 9, Bucureşti, 1985, p. 156).

Omul spaţiului mioritic concepe destinul ca pe un „veşnic, monoton repetat, suiş şi coborâş", mişcarea lui specifică fiind o „legănată înaintare, într-un infinit ondulat".

Eminescu are fără îndoială sentimentul destinului caracteristic omului spaţiului mioritic, numai că cele două mişcări apar psihodinamizate, extrem de ontologizate, astfel încât procesul de înaintare într-un orizont

infinit poate să fie oprit instantaneu, iar o stagnare în cercul limitat al destinului să deschidă o perspectivă largă, cosmică a înaintării.

Eminescu e creatorul suveran al unor asemenea orizonturi pe care le lărgeşte şi le îngustează după plac, le valorizează psihic şi senzorial. Atitudinile anabazice şi catabazice se pot combina, complementa, anihila conform unui principiu pe care l-am numit al *iluzionării absolute* sau al iluziei în iluzie. Este o înaintare/ retragere dialectică, surprinsă într-o formulă ciudată a contradictoriului, al antinomicului, greu de algoritmizat, căci activarea, re-activarea sau stingerea unor elemente, a unor faze ale mişcării prezintă o psihodiagramă foarte ciudată.

Putem întâlni o valorizare necondiţionată a spaţiului aşteptării în lirică, ca în Sara pe deal unde ni se oferă proiecţia imaginară a unei *nopţi bogat*e, care merită preţul întregii vieţi („Astfel de noapte bogată/ Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?") sau o valorizare permanentizată, de înaintare continuă în ciuda lipsei iubitei, a cărei fantasmă înaintează/se retrage concomitent; în *Nu mă înţelegi,* deşi enunţul în incipit este total negativ: „în ochii mei acuma nimic nu are preţ"... „lanţul de imagini" continuă să se desfăşoare nestingherit: „Şi azi când a mea minte, a farmecului roabă,/ Din orişice durere îţi face o podoabă,/ Şi când răsai nainte-mi ca marmura de clară,/ Când ochiul tău cel mândru străluce în afară,/ întunecând privirea-mi, de nu pot să văd încă/ Ce-adânc trecut de gânduri e-n noaptea lui adâncă,/ Azi când a mea iubire e-atâta de curată/ Ca farmecul de care tu eşti împresurată,/ Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă/ Lumina de întunerec şi marmura de daltă,/ Când dorul meu e-atâta de-adânc şi-atât de sfânt/ Cum nu mai e nimica în cer şi pe pământ,/ Când e o-namorare de tot ce e al tău,/ De-un zâmbet, de-un cutremur, de bine şi de rău,/ Când eşti enigma însăşi a vieţii mele-ntregi.../ Azi văd din a ta vorbă că nu mă înţelegi!..." Aşa cum cei doi „azi" se anihilează, în planul viziunii, în lumina (negativă) a celui de-al treilea, final, tot astfel mişcarea anabazică a imaginii este anihilată de retragerea (catabazică) de la sfârşit. Altă dată contopirea contrapunctică a înaintării/retragerii se face prin punerea în paralelă antinomică a sfârşitului şi finalului: „Din valurile vremii, iubita mea răsai/ Din valurile vremii, nu pot să te cuprind". Există însă şi o fuzionare de gradul zero, într-un punct neutru, bazic, care nu presupune nici înaintare, nici retragere, ci pur şi simplu situarea stagnantă a eului în faţa/ în urma timpului, ca în Trecut-au anii, deşi aici apar elemente ale procesului de iluzionare: „Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri;/ Să smulg un sunet din trecutul vieţii,/ Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri..." În acest sonet înregistrăm doar sunetele intenţionate ale unei mişcări anabazice, punctul catabazic al orizontului aşteptării fiind absolutizat!

În planul mai înalt, ontologic, al reprezentărilor sentimentul acut-dureros al destinului apare mântuit prin retragere în seninătatea mioritică, în indiferenţa stoică, în catharsts-ul antic.

Încă de la începutul secolului nostru, Henri Bergson spunea că mişcările retroactive sunt cele adevărate şi că reale sunt numai curgerea, fluxul, tranziţia continuă, schimbarea în sine. O mişcare pură este imposibilă; ea înseamnă un complex întreg de mişcări şi de opriri virtuale: „Pretinsa mişcare a unui lucru nu-i, în realitate, decât o mişcare de mişcări" (Henri Bergson, *Gândirea şi mişcarea,* Iaşi, 1997). Niciodată timpul nu ni se dă ca unitate; el frânează sau este mai degrabă frânare".

Timpul adevărat este timpul care durează, or, a pătrunde în durată este posibil numai datorită intuiţiei ce instituie o cunoaştere interioară, o „cunoaştere absolută a duratei sinelui de către sine". Eul care (de mai) durează, se zbate, în realitatea lui, ca într-o sferă care mereu caută să se lărgească, să se extrapoleze în afară. Pornit să caute esenţa, adică ceva constant, uniform de la periferia cercului spre centru, eul descoperă ceva străin de sine.

Mişcările eminesciene sunt foarte variate - întindere titanică (precum „gândul tău măreţ"), zvârlire demonică în spaţiu, călătorie interstelară, întoarcere fulgerătoare la punctul genetic prim („Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri/ La-nce-put pe când fiinţă nu era nici nefiinţă"), plutire, cădere, salt/călă-rire-n zori", cavalcadă („care vine, vine, vine, calcă totul în picioare" - oastea lui Mircea în Scrisoarea III) - ele fiind în majoritatea lor de esenţă romantică. Demersul existenţial le marchează foarte puternic, căci atestăm un fenomen pe care l-am numai sporirea *ontologică* a viziunii, obţinută printr-un permanent tremur care înseamnă efectiv fiinţă, fiinţare, printr-o unire în contrapunct a actelor dinamogene şi a celor endogene. (Edgar Papu observa că, structural, viziunile eminesciene sunt precipitate în faza genezei şi lente în faza de cristalizare).

Întinderea provoacă concentrarea şi viceversa, largile mişcări perspective şi retrospective având asigurarea într-o statornică şi temeinică centrare *lăuntrică* a eului mişcător în timpul spaţializat (bergsonian). Concentrarea e atât de grăbită, atât de densă, de puternică, încât naşte din nou necesitatea mişcării, ca - mai târziu - în Elegiile nichita-stănesciene, în care se vorbeşte despre „cel în el însuşi nemişcat, aidoma/ sâmburelui pământului/ care-ntin-de jur împrejuri lui/ o infinitate de braţe ale gravitaţiei, strângând la sine totul şi deodată/ într-o îmbrăţişare atât de puternică,/ încât îi sare printre braţe mişcarea" (Elegia întâia).

E o mişcare-alergare spre propriul centru al eului care durează în cadrul dialectic al întinderii-concentrării. Timpul se „aude" o dată cu înaintarea/întoarcerea eului; el este cu adevărat contratimpul, contra-tema suprapusă

peste tema sinelui cunoscător.

Ce descoperă eul eminescian în opririle instantanee ale acestui (contra)timp provocat de meditaţie?

În durata iubirii, dominantă de mişcările stinse ale disparen-ţei, ale neantizării prezenţei celor doi, poetul mai speră să-şi reveleze „o rază încă, încă o scânteie", deci o iluminare momentană a fiinţei, al cărei sens îl caută într-un descrescendo al oboselii existenţiale a căutării: „Iubito, vremea-n loc să steie,/ Să stingă uni-versu-ntreg în noi:/ O rază încă, încă o scânteie,/ Ş-apoi dispare tot... ş-apoi, ş-apoi/ Simt încă gândul tău iubit, femeie,/ Ş-apoi nu vom mai fi nimic... noi doi" (Ah, mierea buzei tale). Ca întotdeauna, la Eminescu, în ecuaţia antinomicului este pus un „apoi" ne-antizator cu o recurenţă monotonă acaparantă, total deconstruc-tivă şi un „încă" intens luminator şi recuperator a cărui putere, să-i zicem înfiinţătoare, degradează însă progresiv.

În durata eternităţii, văzută ca o întindere cosmică a „morţii cei eterne" ce închide toate-n una, prezenţa fiinţei este doar „o slabă fulgerare" - infima revelaţie de care au parte cei care cu-a lor gânduri mereu în lime sapă: „O, moarte! - nu aceea ce-omori spre-a naşte iară,/ Ce umbră eşti vieţii, o umbră de ocară -/ Ci moartea cea eternă în care toate-s una,/ În care tot s-afundă, şi soarele şi luna,/ Tu, care eşti enigma obscurei conştiinţi,/ Cu-prins-abia de-o minte, din miile de minţi,/ Tu, stingere! Tu, chaos - tu, lipsă de viaţă,/ Tu ce pan' şi la geniu spui numai ce-i în cărţi;/ O, slabă fulgerare... cea cărui nu te teme,/ Îngheţi nervul vieţii din fugătoarea vreme,/ Când alţii cu-a lor gânduri mereu în lume sapă,/ - Istorie e viaţa ce scrisă e pe apă..." *(Femeia?... Măr de ceartă).* Întunericul (nefiinţei) vine năvalnic întru a stinge „jocul cel feeric al lumei sclipitoare" (al fiinţei), „fugătoarea vreme" anihilând voinţa gânditorilor şi chiar a geniului de a lumina „enigma obscurei conştiinţi" sau, cum spunea poetul altădată, „cifra vieţii cea obscură".

Pragul ontologic al timpului *fugător* pare insurmontabil. Or, raza, scânteia, slaba fulgerare ne trimit la antica zeiţă Athena care are un ochi strălucitor (glaukos) îndreptat anume, după spusele lui Heidegger, spre o *limită,* iar atingerea acesteia înseamnă deja situare-*fermă,* revelare a fiinţei fiinţării (opusă nefiinţării). Limita şi sfârşitul înţeles ca un proces de *sfârşire* şi *desăvârşire* reprezintă „acel ceva prin care fiinţarea începe să fie": „Limita este, de fiecare dată, ceea ce limitează, ceea ce conferă determinaţii, ceea ce dă punct de sprijin şi statornicie, acel ceva prin care şi în care ceva începe şi este" (Martin Heidegger, Repere pe drumul gândirii, Bucureşti, 1988).

Interpretarea elină a „fiinţării", prin care îl înţelegem mai bine pe Eminescu, se cade delimitată de disocierea categorică – „creştină" şi „modernă" care i s-au adăugat. La vechii greci temporalul şi eternul însemnau deopotrivă ceva care cuprinde nelimitatul, numai că acesta din urmă nu semnifica tranşant numai ce este *mereu, fără întrerupere,* ci cu deosebire ceea ce este de faţă. Durata nu determină conceptul grec care se referă doar la ajungerea-la-prezenţă. Eternul, ca ceea ce ajunge-la-prezenţă şi se retrage din prezenţă în mod nelimitat nu poate ajunge-la-prezenţă în mod plenar, căzând pradă nestatorniciei. Durata lui cunoaşte o ruptură, în timp ce durata temporalului (a ceea ce fiinţează pro-priu-zis) nu cunoaşte piedici. Mai târziu, se va face disocierea dintre aeternitas şi sempiternitas, care echivalează cu nunc stans şi nunc fluens, punându-se un accent străin conceptului grec, pe deosebirea dintre stabil (neschimbător) şi ceea ce curge (schimbător, evanescent), amândouă noţiunile având sensul de dăinuire fără încetare.

Eminescu este, prin urmare, mai aproapre de greci în înţelegerea fiinţei, schimbătorul fiind şi la el nu ceva care a încetat, ci ceva care mai dăinuie într-un proces de încetare. Adverbele *încă* şi mai, atât de frecvente la el, sunt prin excelenţă durative, reactivante, semnificând procesualitatea încetării, nu sfârşitul ei temporal.

De aici preferinţa eminesciană pentru *mişcare* care reprezintă procesualitatea ca atare, înţeleasă nu doar ca succesiune dinamică, ci şi ca simultaneitate dinamogenă tulburătoare de stabilitate în mai multe planuri.

Universul eminescian e al unei permanente *mişcări în mişcare* (= în mişcări); în cadrul lui mişcarea provoacă mişcare, conform logicii dinamice a contradictoriului. Are loc, astfel, o dinamizare absolută a tot şi a toate. Nu numai că mişcările se produc în spaţiu, generând timpul spaţializat, ci însuşi spaţiul e mişcat, adică proiectat, într-o stare de agitaţie şi supus unei noi ordini, acţiune ce naşte un timp spaţial. Vocaţia (neo)demiurgică a geniului se exercită aici din plin.

Mişcările eminesciene nu sunt decât iniţiative ale gândirii ca gândire a fiinţei. Ele sunt, prin definiţie, fiinţiale. Psihismul ultra-dinamic eminescian are ca topoi definitorii transcenderea (contingentul), transgresiunea şi regresiunea, specifica întoarcere la origini, la „vremea-aurită", întrecerea „cu clipa gândirii" din poemele de tinereţe, tremurarea fiinţei şi gândurile care ies „dintr-a lumii cutremur", înălţarea/căderea cu toate izomorfismele - suirile la Dumnezeu, înălţarea şi zvârlirea spre ceruri, căderea şi (re)căderea în haos, zvârlirea demonică, coborârea în viaţa sufletească („vei coborî tu singur în viaţa-ţi sufletească" - *Povestea magului călător* în stele); rotirea universului şi învârtirea omului în roată (roata lui Ixion), cufundarea în visare şi scufundarea în apele mării şi oceanului ca în nişte ape lustrale, trecerea şi petrecerea „ca visul unei umbre şi umbra unui vis", evoluţia şi revoluţia (a aştrilor), trecerea luminii şi pătrunderea înfiinţătoare a razei; dezmărginirea titanică, mergerea în lume (în singurătate), îndreptarea titaniană a gândurilor contra lumii (asupra principiilor ei deterministe), alergarea („pe calea vieţii"), străpungerea negurilor (de către gând), umbrire (ca întindere a

nopţii), unduirea, vremuirea, izvorârea, înşiruirea, înmiirea, toarcerea şi (re)toarce-rea firului trecutului.

O dată ce intră în ordinea fiinţei, eul eminescian nu mai cunoaşte repaosul. Noica spunea că imaginea deosebită a fiinţei, la un prim nivel, o dă pulsaţia („Tot ce este pulsează"), referindu-se anume la Eminescu: „Iar poetul nostru spune: „în fiecare om o lume îşi face încercarea" invocând pulsaţia fiinţei sociale în acelaşi timp necesară şi liberă, cu altă ritmică şi ea. închisă într-un om, lumea încearcă să se deschidă de fiecare dată, iar acolo unde nu se percepe obişnuit ritmica fiinţei, gândirea poetică a intuit-o. Cu fiecare închidere ce se deschide fiinţa îşi face încercarea" (Constantin Noica, *Devenirea întru fiinţă,* Bucureşti, 1981, p. 215-216). Fiinţa a fost căutată prin imaginile statice pi prin cele dinamice, mai rar însă prin cele pulsatorii. Bătăile fiinţei sunt peste tot ceea ce grecii denumesc prin „to einai" (faptul de a fi) sunt, după Noica, neîndeajuns pentru fiinţa celor ce sunt. Românescul „a fi întru" denumeşte tocmai „pulsaţia sporitoare şi întemeietoare" a fiinţei.

Sporirea ontologică a mişcării se face nu doar prin dinamismul etraordinar al înaintării/retragerii, prin îndrumările anabazice/catabazice ale fiinţei spiritului care îşi are ritmurile lui (deosebite, după cum zice Noica, de cele ale fiinţei vieţii). Există, la Eminescu, şi mişcări ascensionale şi descensive, care apar de asemenea contrapunctate. Spectacolul îmbinării lor întregeşte, în Memento mori, orizonturile ontologice care au un fast baroc uluitor (asupra lor poetul abate „un imperiu de lumine", o lume de raze şi scânteieri, vaste „pânzării de-azur", o „povară" de stele sau „cârduri de stele" „popoare de stele" şi icoanele lor înmiite sau pune mii de oglinzi măritoare): „Şi cu scorburi de tămâie şi cu prund de ambră de-aur/ Insulele se înalţă cu dumbrăvile de laur,/ Zugrăvindu-se în fundul râului celui profund,/ Cât se pare că din una şi aceeaşi rădăcină/ Un rai dulce se înalţă, sub a stelelor lumină,/ Alt rai s-adânceşte mândru într-al fluviului fund".

Paradisul nu e deloc aici un model idilic, „pastoral", gessneri-an, ci reprezintă însăşi plenitudinea *existenţială,* constituită dintr-un psihism activ, bogat ce se manifestă sub semnul *identităţii.* Totul atinge, în el, pragurile de sus: noaptea lumii este „clară, luminoasă" având deci o luminescenţă diurnă, pădurile sfinte se cufundă în propriile adâncimi, munţii se înalţă în „albastru-adânc", în râurile „fericite se descoperă toate graţiile tăinuite", ar-gintându-se „plane ş-adânci", „murmurele împlu lumea de-un cutremur voluptuos". Respirările calde ale aerului, sclipirile stelelor ce se revelează într-o întârziere „lină" clipocitul blând al râurilor, suspinele tainice ale codrilor se adună într-o unică imagine simfonizată, cosmizată: „glasul lumei, glasul mării se-mpreună-n infinit".

O voinţă de existenţializare imensă domină universul eminescian, reflectat printr-un sistem complex al oglinzilor în oglinzi. Oglinzilor mişcătoare ale apelor li se adaugă oglinzile aerului („E aerul pătruns de mari oglinzi"), oglinzile visului („O, de ar sta mereu/ Să oglindez într-însul adânc sufletul meu",).

Oglinzile eminesciene captează reflexele variate ale unei lumini psihizate, care poate fi semnul voinţei de cunoaştere, al dorinţei erotice („Şi din oglindă luminiş/ Pe trupu-i se revarsă" -*Luceafărul),* al hierofaniei „sâmburelui lumii" sau al răsfrângerii durerii („Pe-oglinzi de marmuri negre un negru nimitez/ A faclelor lucie răzbind prin pânza fină, / Răsfrâng o dureroasă lumină din lumină" - Strigoii), revelare narcisică a fiinţei („Din oglindă ea nu vede / Decât vecinic chipul ei" - *Miron ţi frumoasa fără* corp) sau substanţă originară („lumina dintâi"). Eternitatea însăşi se reflectă în oglindă, tot narcisic, uimindu-se de propria frumuseţe: „Apoi se limpezi oglinda şi, eternitatea din <...> se uită la ea însăşi... şi se miră de frumuseţea ei" - Avatarii faraonului Tla).

Eminescu nu răstoarnă în mod direct cerul (eternitatea) pe suprafeţele „mişcătoarelor oglinzi" ale apei sau ale aerului, ci îl (o) trece printr-un sistem interpus de reflexe care purifică icoana lui (ei), obţinând ceea ce Gaston Bachelard denumea, în cazul lui Edgar Poe, o *imagine absolută* a universului („...Dacă citim anumite poeme, anumite povestiri, ni se pare că reflexul este mai real decât realul, pentru că este mai pur. Aşa cum viaţa este un vis într-un vis, universul este un reflex într-un reflex; universul este *o imagine absolută"* (Gaston Bachelard, Apa *şi visele,* Bucureşti, 1993, p. 57).

Reflexul creează o lume în lume care se dezvăluie într-o puritate desăvârşită, luminoasă prin care fiinţa apare ferm în prezenţă.

Eminescu îşi derivă mitopoetica *mişcării* din tratatele de specialitate ale fizicienilor Clausius şi Mayer, precum şi din filosofia românului Vasile Conta, glosând metaforic în marginile însemnărilor rezumative.

Mişcarea, pe care altădată o vedem ca o mişcare a unui sâmbure al lumii „totdeauna aici", constituie un principiu fundamental al existenţei umane şi al existenţei universului, fenomenele acestuia apărând „în perpetuă curgere şi circulaţiune". „O singură mişcare există în Univers", notează el la un moment dat, specificând că mişcarea lumii mari reflectată în cea mai mică nu este decât fracturarea unei mişcări infinite în senzaţiunile unui ochi, al unei urechi.

Evident că poetul nostru îşi *schopenhauertzează* însemnările, relaţionând mişcările mecanice cu cele ale voinţei din om, cu „seria infinită de acte de volitiune pozitive şi negative de da sau nu: „E foarte drept că ceea ce în mecanică e direcţie a corpului pus în mişcare, e în om *voinţa"* (Mihai Eminescu, Opere, vol. XV, Bucureşti,

1993, p. 327). Actul volitiv, întotdeauna dramatic, dureros, devine plăcut atunci când trece prin „sita cugetării", rarificân-du-se şi ondulându-se în artă (în muzică, în vis, în armonie). Mişcarea aduce revelarea lui Dumnezeu, prin care obţinem epifa-nia luminii, adică a fiinţei: „... numai trebuie să vă mişcaţi, fiecare mişcare în jurul ei, pentru că Dumnezeu e mişcarea, numai trebuie să luminaţi fiecare în înţelesul lui pentru ca Dumnezeu e lumină". Identicul hyperionic se dezvăluie anume datorită intenselor lumini demiurgice. Pulsatiunea, care e spre dezvoltare, spre fiinţă şi spre repaos, nefiinţă, după cum va spune în altă însemnare, aduce certitudinea clară a raportului omosemic a fi sau a fi mişcat, mişcarea începând fiinţa şi fiind temeiul ei: „Dacă a fi şi a fi mişcat - existere şi movi sunt identici de a fi ca Ding an sich e mişcare; grade şi feluri de mişcare - linie dreaptă, linie rotatorie, linie ondolantă" (Ibidem, p. 295).

Punctul cel mai atractiv pentru poet este des-cumpănirea fiinţei în mişcare, intrarea aparentă în zona urcării/căderii, a *vă-lurării,* căci linia dreaptă nu e caractetizantă pentru cugetare, ci numai cea ondolantă. Unda e forma universală de mişcare a ideii, valurile, valurile, topos fundamental eminescian, fiind proiecţia mitopoetică a balansării tereziilor punctului de gravitaţie: „Cum s-a mişca punctul de gravitaţie al unei în jos, punctul celălalt din cealaltă terezie oarecum se suie în sus, cel următor în jos ş.a. în infinit. Valuri, valuri" (Ibidem, p. 302).

Fiinţa umană este înscrisă în univers, conceput ca mare text existenţial general printr-o mişcare intercalată, parantetică; „Oganismele, maşini intercalate în linia directă a mişcărilor mari ale universului - paranteze într-un text general" (Ibidem, p. 337).

Intuiţia eminesciană merge sigur, în eceste însemnări, spre tranzitivitate, spre un între lămuritor şi revelator care se transformă într-un întru. Poetul caută ca şi cum un temei al mijlocului, al cumpenei, în care des-cumpănirea şi cumpănirea se întregesc, se complementează; în acest moment tranzitiv şi liniştit-contradic-toriu fiinţa se în-temeiază nu într-un finit sau într-un infinit, ci într-un transfinit, deci într-un permanent dincolo de finit şi neajuns în infinit. Sunt momentele de trecere suspendată, oprite în sens bergsonian, „cumpănite".

Or, pe Eminescu îl atrage tabloul fizic şi mitopoetic al întregului proces de actualizare şi potenţializare energetică, pe care şi-l reprezintă în manuscrisul 2255 prin lanţul grafic dinamic arc-cumpănă-cerc-bolta. Ce ascunde această ciudată reprezentare emblematică eminesciană? Mişcarea cu toată logica ei contra-dictorială de tip lupascian. Arcul înseamnă potenţialitate pură încapsulată, punct genetic şi energetic prim. Mişcarea are aici forma enunţului, de care trebuie luat act: ea este oprită, dar nu în stare de repaos absolut, ci în stare de tensiune reţinută.

Cumpăna semnifică momentul de actualizare a energiei, dar tot ca act, care anunţă doar posibilitatea - o posibilitate reală - a mişcării.

Cercul semnifică declanşarea, circularitatea (ondolaţiunea) şi „încheierea" mişcării care, bineînţeles, nu se încheie, căci cercul presupune o reluare, o actualizare dialectică a motricităţii. Or, ca aşa ceva să se întâmple, e nevoie de o provocare nouă a mişcării care determină o firească re-începere sub formă de semicerc (boltă), capabilă să dinamizeze celălalt cerc şi să-l integreze, să-l intercaleze din nou - în textul general al mişcării - în Întregul (Cercul) acesteia.

O asemenea raţiune pură, kantiană, a mişcării eminesciene ne trimite la tulburătoare revelaţii mitopoetice: la începutul lumii şi la primul punct, cel dintâi şi singur („mult mai mic ca boaba spumei"), înfiinţător de univers; la arcurile măreţe uranice, gata să săgeteze cu raze imensitatea cosmică: „Cu-ncetu-nserează şi stele izvorăsc/ Pe-a cerului arcuri măreţe" (Eco); la uriaşa roată a istoriei din Memento mori; la comunicarea/in-comunicarea „cercului strâmt" şi a macrocercului universului, întâlnite (ca semicercuri ce se potenţează reciproc) în transfinitatea gândului poetului, căci există la el un cer adânc nemărginit şi *un cer al cugetării,* in-timizat, apropiat, adevărată cumpănă între contingent şi transcendent şi care se constituie ca un semicerc în Marele cerc general; la cumpăna gândirii surprinsă între viaţă şi moarte din Se *bate miezul nopţii,* căreia nu întâmplător Maiorescu i-a pregătit poziţia din mijloc (de cumpănă!) în ansamblul poeziei eminesciene; şi, bineînţeles, la principiile de bază ale universului eminescian; mişcarea ca act *voliţional, undoierea* sau *vălurarea.*

Ştefan Lupaşcu vorbea de principiul antagonismului ca despre principiul fundamental al logicii oricărei energii care nu poate fi statică prin ea însăşi (cum s-ar putea atunci întâmpla ceva în univers?). Dinamismul implică în mod obligatoriu trecerea de la o anumită stare potenţială la actualizare: „dacă nu dinamism oarecare poate rămâne în stare potenţială, ca stare antecedentă celei de actualizare, este pentru că ceva îl menţine aşa; or, acest ceva nu poate fi el însuşi decât un dinamism în stare de actualizare antagonistă, întrucât trebuie, la rândul lui, să ce poată potenţializa pentru a permite potenţializarea celuilalt" (Ştefan Lupaşcu, Logi*ca dinamică a* contradictoriului, Bucureşti, 1982, p. 27).

Acelaşi principiu al contradictoriului lucrează în sistemul psihic, unde subiectul şi obiectul îşi estompează raporturile de exteriorizare reciprocă pentru a intra într-o interioritate nuanţa-toare. Imaginea nu se naşte în cadrul influxului nervos, ci este produsul pur al psihismului, născându-se datorită unui proces de inhibare, de liniştire, de aprire a motricităţii. Ca imaginea să se realizeze, ca melancolia să se facă vers, „Trebuie

oprită percepţia, ca şi motricitatea, inhibate în liniştea meditaţiei, care este un fel de somn, influxurile aferenre şi eferente, acestea cantonându-se în scriitură, motricitatea verbală, picturală, mnemică respingând orice altă aferentă sau eferenţă" (Ibidem, p. 305).

Imaginea eminesciană cu uriaşa ei forţă de iradiere se naşte la blagiana cumpănă a apelor, la cumpăna dinamismelor, unde surprinde - în textul general al timpului şi temporalităţii - clipa cea repede ce i se dă potenţial fiinţei actualizatoare.

VOINŢA (EMINESCU ŞI SCHOPENHAUER)

Devenită clasică, interftuenţa operei schopenhaueriene şi a celei eminesciene, axată şi pe o viziune apropiată (nu însă identică) asupra lumii (ca voinţă şi reprezentare), îşi redeschide dosarul sub semnul reexaminării pe care o oferă modul de înţelegere al postmodernităţii. Problema se reia şi numai în lumina *afinităţilor* elective şi a intersectărilor mitopoetice, Eminescu fiind şi un filosof, iar Schopenhauer şi un poet care a operat cu metafore şi care are şi o scriitură poetică ce sfidează răceala academică a altor conaţionali-filosofi.

Avem dovezi indiscutabile că poetul nostru i-a cunoscut profund opera, între el şi filosoful din Danzig existând şi o vizibilă filiaţie ideatică.

Iacob Negruzzi îi dăruieşte lui Eminescu şase volume ale operei lui Schopenhauer, editate la Leipzig în 1873 şi 1874 de Lubius Frauenstadt, volume ce „ocupau locul de cinste pe masa poetului".

Într-o ciornă a unei scrisori a lui Eminescu, găsim o preţuire deosebită a lui Schopenhauer, poetul protestând împotriva punerii acestuia pe aceeaşi treaptă cu domnul consilier aulic Hegel, cu Fichte, cu Hartmann. În poezia *Cărţile,* poetul îl consideră unul din. cele trei izvoare „din care toată mintea mi-o culeg" („Mai am pe-un înţelept... cu-acela iară/ Problema morţii lumii o dezleg"), iar într-o însemnare manuscrisă menţionează că, spre deosebire de alţi filosofi, el ştia carte. Meditând asupra voinţei, într-o altă însemnare manuscrisă, poetul nostru precizează că ea se prezintă altfel decât „fractura organică, adică profesiunea din om a punctului de gravitaţie; om după împrejurări din afară - ca după motive abstracte" („Capacitatea motivelor abstracte în om îşi are temeiul în compoziţia omului din gazuri organogene care au propensiune şi către Centrul Pământului şi către Soare. Aceste găuri sunt se-nţelege grade de disociaţiune, decât de căldură. E foarte drept ceea ce în mecanică e direcţie a corpului pus în mişcare, e în om voinţa" (Fragmentarium, p. 370).

Într-o polemică cu Alexandru D. Holban, care era împotriva validării ca deputat a lui Maiorescu, Eminescu expune principiile schopenhaueriene cu deosebită exactitate, subliniind în special înaltele „ideale de moralitate" pe care Titu Maiorescu le stabileşte în doctrina sa: „Schopenhauer e unul din cei mai aprigi apărători ai proprietăţii; castitatea o arată ca o virtute principală şi ca temeiul Familiei; sentimentul de patrie e în ochii lui atât de mare, încât în scara virtuţilor omeneşti sacrificarea pentru patrie e aproape de sfinţenia deplină, de asceză; el cere aspre legiuiri pentru păstrarea onorii cetăţeneşti, combate însă „le point d'honne-urs" al evului mediu, care-ţi comandă să nu-ţi plăteşti datoriile, contractele legitime, ci numai pe cele de la jocuri de hazard, iar când cineva spune adevărul, să-l ucizi. În fine, în veacul nostru nu există nici un singur filosof, care să fi stabilit atât de înalte ideale de moralitate ca tocmai înţeleptul de la Frankfurt" (M. Eminescu, Opere, ed. Naţională, vol. X, 1989, p. 76).

De asemenea Eminescu spulberă afirmaţia că Schopenhauer ar fi materialist („Dar ştiu astăzi până şi copiii, şi orice enciclopedie îl poate lumina pe d. Holban, că Schopenhauer e idealist „pur sang"), argumentând comentariul polemic cu constatarea enciclopedismului autentic al filosofului („Schopenhauer ştie carte, asta e deosebirea între el şi alţii, El era în curentul ştiinţelor naturale, era fiziolog, era anatom, şi într-o viaţă lungă, el totdeauna a căutat probe pentru teoriile lui idealiste în ştiinţele naturale. Dar faptul că Schopenhauer ştie mai multă fiziologie, decât mulţi profesori de acest obiect, nu-l prefac încă într-un... abject materialist" (Ibidem).

În ciuda acestor dovezi incontestabile, beneficiem acum de o seamă de clarificări esenţiale, spulberătoare de confuzii, atitudini partizane şi schele ideologice:

- linearitatea punerii în cumpănă a preponderenţei fondului pesimist şi optimist, aceste două moduri de a vedea lumea, pesimismul şi optimismul, integrându-se în organicul caracter tragic al viziunii eminesciene;

- conştientizarea unei alte evidenţe: imposibilitatea de a concepe pesimismul în artă, argumentele venind chiar din parteanihilistului Nietzsche;

- respingerea absolutizării influenţei lui Schopenhauer asupra lui Eminescu, opera căruia neputând fi înţeleasă ca o ilustrare ba*nală* şi lipsită de conotaţii mai adânci a principiilor filosofului voinţei, iar, pe de altă parte, recunoaşterea degajată a influenţei indiscutabile, scoasă de sub tirania demonstraţiei prudente a non-schopenhauerismului lui de fond sau a contradicţiilor stimulate de opera influentă, pe care o impunea ideologia comunistă;

- proiectarea unor noi puncte de vedere din perspectiva post-modernităţii asupra lui Schopenhauer şi Eminescu drept gânditori preocupaţi de esenţa existenţei umane;

- recunoaşterea substratului existenţial ("pesimist") ca o conditio? sine qua non a geniului poetic, fapt confirmat şi de olimpianul Goethe, citat de Schopenhauer:

„Ardoarea mea poetică era puţin lucru atâta vreme cât mergeam spre fericire; nu ardea dimpotrivă cu o flacără vie când fugeam sub ameninţarea nefericirii. Duioasa poezie asemeni curcubeului nu se conturează decât pe un fundal obscur: de aceea melancolia este un element atât de potrivit geniului poetic".

Impactul, catalitic şi modelator deopotrivă, pe care l-a avut Schopenhauer asupra culturii române îl făcea

pe Sorin Pavel să afirme pe ton categoric că lui i se cuvine fără exagerare titlul de „filosof al românilor" şi că „Schopenhauer l-a plămădit pe Eminescu şi Eminescu pe noi" (apud Istoria filosof iei moderne, vol. II, Bucureşti, 1968, p. 352-352).

Bănuind şi o corelare tacită care s-a produs între schopenha-uerism şi mioritism (ca filosofie ce absolutizează iminenţa *răului,* a fatumului (boicotul istoriei), am crede totuşi într-o filiaţie mai nuanţată, pe temei simpatetic existenţialist. Schopenhauer se înscrie firesc cu notele voluntariste şi reprezentaţioniste în partitura fiinţială eminesciană. Un exemplu elocvent ar fi, cu anticipaţie în ordinea demonstraţiei noastre, descrierea modului în care se produc dezvăluirile subiective care deformează realitatea obiectivă şi ne aruncă pe tărâmul iluzoriului în care sunt implicate voinţa şi ideile platonice în raporturile subiect-obiect, în spaţiu, timp şi cauzalitate.

Anume prezenţa acestui substrat existenţialist comun de profunzime îl determină pe G. Călinescu să conchidă cu aer absolutist: „Cu orice abateri, filosofia lui Eminescu, în înţelesul modest de mai sus, este în esenţa ei o variantă, uneori şi mai mult, un comentariu pe marginile filosofiei lui Schopenhauer. Evident, acest lucru îl ştia toată lumea, şi când contemporanii au dat cuprinsului poeziei lui Eminescu categoria de pesimism, au vrut să spună schopenhauerism. Dar este pornirea de a se limita, înrâurirea lui Schopenhauer la câteva tipare lirice ca „vis al nefiinţei", „toate-s vechi şi nouă toate", locuri comune în fond ale deznădejdii cosmice, când în realitate această înrâuire e mai adâncă şi într-un spirit filosofic mai înalt. Ea începe chiar de la discuţia posibilităţii şi marginilor metafizicii" (G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, vol. I, Bucureşti, 1976, p. 559). În prefaţa, pe care o adaugă la această a doua ediţie, Călinescu nu doar reconfirmă schopenhauerismul lui Eminescu, ci augmentează observaţia sa mai veche printr-o revelaţie susţinută a gradului de influenţă: „Pe Schopenhauer l-am recitit cu atenţie, sau mai bine zis, l-am urmărit în toată opera lui cu probabilitatea consultată de poet, şi am constatat că Eminescu este mai schopenhauerian decât se bănuieşte" (Ibidem, p. 7).

E cazul să acceptăm această constatare verificată şi gradual întărită, fapt care impune un statut ontologic definitiv al schopenhauerismului eminescian, cu condiţia relativizării ei totuşi, căci şi noţiunea de influenţă şi-a schimbat conţinutul denotativ în exegezele mai noi. Însăşi opera poetului nostru dovedeşte cu prisosinţă o eminescianizare a lui Schopenhauer, operaţia de eminescianizare având loc şi în cazul altor filosofi germani. S-a schimbat, sub unghi (post)modern, şi noţiunea de pesimism, categoric imanentă demersului poetic: considerat existenţial acum prin el însuşi şi perfect asimilabil tragismului iarăşi imanent viziunii poetice (filosofice) asupra lumii.

Pesimismul, aşadar, nu mai ţine de o boală (a veacului), ci de **sănătatea** concepţiei asupra universului, care conţine implicit aspectul tragic al existenţei. Or, când e vorba de revelarea fiinţei, nu o concepem decât împreună cu îndărătnicia caracteristică ei de a se ascunde. Iar ascunsul, vorba lui Blaga, cade în zona luciferică a şi-mai-ascunsului. Cunoaşterea presupune şi această orbecăire în zona iraţionalului care, la Schopenhauer, se identifică cu voinţa (oarbă) şi reprezentarea (iluzorie). Şi într-un caz şi în altul, avem de-a face cu un act de dez-văluire/învăluire.

Vălurile se dau jos cu greu, între subiect şi obiect existând un perete subţire (zice Schopenhauer) sau un mare con de întuneric (zice Eminescu): „În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul/ Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,/ Că-ndără-tu-i şi-nainte-i întuneric se arată").

Şi totuşi menirea poetului ca geniu este aceea de a fi „ochiul limpede al întregului univers" până nu-şi realizează concepţia pe tot parcursul reflecţiei (nu numai a eminescienei „clipe repezi") şi să fixeze „în formulări eterne ceea ce pluteşte în ceaţa aparenţelor", după cum spune „dascalul" şi după cum a demonstrat şi „ucenicul".

Suferinţa, aşa cum arată Liviu Rusu, căutând să demonstreze totuşi ostentativ o detaşare a eminescianismului de schopenhauerism, nu e numai o dimensiune orizontală a vieţii omului, ci şi o dimensiune verticală, sub aspect mai complex, în care se pot desluşi diferite sfraturi de adâncime (profesorul român îşi susţinea concepţia nivelurilor psihice cu argumente din Aristotel, Goethe, Hartmann, Boutroux, Dougall, Scheler, Freud, Adler, Jung şi alţi psihologi şi filosofi).

Şi totuşi Nietzsche recunoaşte cu alte prilejuri adevărul învăţăturii lui Schopenhauer. Invocă, bunăoară, numele filosofului voinţei într-o scrisoare către „dragul, bietul, greu încercatul prieten" Carl von Gersdorff, care şi-a pierdut fratele: „Ai simţit, ai cunoscut şi tu forţa purificatoare, liniştitoare pentru suflet şi întăritoare a suferinţei. Acum este momentul în care poţi sigur să te convingi de adevărul învăţăturii lui Schopenhauer. Dacă a patra carte a lui a operei lui principale îţi lasă acum o impresie urâtă, tristă, supărătoare, dacă nu are puterea să te înalţe şi să te conducă de la durerea exterioară violentă la acea stare de spirit melancolic-dure-roasă, dar senină, care ne cuprinde şi atunci când ascultăm muzică bună, la acea stare în care ajungi să vezi cum valurile terestre cad de pe tine, atunci nu vreau nici eu să am de-a face cu această filosofic Cel copleşit de durere poate şi trebuie numai el singur să-şi

spună cuvântul decisiv în asemenea probleme: noi, ceilalţi, aflaţi în mijlocul torentului lucrurilor şi al vieţii, doar aspirând la negarea voinţei ca spre o insulă a fericirii, noi nu suntem în stare să apreciem dacă posibilităţile de consolare ale unei astfel de filosofii pot fi un ajutor suficient pentru vremurile de jale adâncă" (Nietzsche, Aforisme, scrisori, Bucureşti, 1992, p. 142).

Recunoscând într-o altă scrisoare către acelaşi Carl von Gers-dorff că îl relaxează trei lucruri - Schopenhauer „al meu", muzica lui Schumann şi plimbările solitare, Nietzsche caută să explice temeiul admiraţiei filosofilor pentru Schopenhauer, admiraţie născută nu atât de „masca filosofului", cât de presiunea autoritară a „voinţei": „Da, dacă toţi cei care se îndeletnicesc cu filosofia ar fi adepţi a lui Schopenhauer! Prea des însă dincolo de masca filosofului stă înalta majestate a „voinţei", care caută să-şi pună în valoare propria ei glorificare. Dacă sunt stăpâni filosofii, este pierdută τοηλπος (mulţimea); dacă este stăpână masa, încă îi revine filosofului raro in gurgite vasto (= rar într-o genune largă), posibilitatea φρονεεν (= a cugeta), la fel ca şi la Eschil, διχααηηων (separat de ceilalţi). Pe lângă aceasta, pentru noi este oricum foarte neplăcut să ne reprimăm, pe jumătate neexprimate, încă tinerele şi viguroasele noastre idei schopenhaueriene şi în general să avem mereu pe inimă această nefericită deosebire dintre teorie şi practică" (Ibidem, p. 130).

Doctrina voluntaristă presupune, prin urmare, şi un mod de receptare sentimental (şi deci ocazional), generat de împrejurări speciale, dramatice, tragice, stimulatoare de suferinţă şi de o impunere maiestoasă a voinţei ca realitate absolută. Evident, nici Eminescu nu a putut să i se sustragă acţiunii ei imperioase, acţiune ce capătă o expresie patetică, de ultimă concluzie etică amară în Scrisoarea IV: „Nu trăiţi voi, ci un altul vă inspiră - el trăieşte,/ El cu gura voastră râde, el se-ncânta, el şopteşte,/ Căci a voastre vieţi cu toate sunt ca undele ce curg,/ Vecinie este numai râul; râul este Demiurg./ Nu simţiţi c-amorul vostru e-un amor străin? Nebuni!/ Nu simţiţi că-n proaste lucruri voi vedeţi numai minuni?/ Nu vedeţi c-acea iubire serv-o cauză din natură?/ Că e leagăn unor vieţe ce seminţe sunt de ură?/ Nu vedeţi că râsul vostru e în fiii voştri plâns,/ Că-i de vina cum că neamul Cain încă nu s-a stâns?/ O, teatrul de păpuşe..."

Voinţa este deci regizoarea autoritară a lumii, privită ca un tragic theatrum în care sforile decid soarta oamenilor-marionete.

Nietzsehe descoperea de asemenea că lumea este ceva de genul dramelor lui Gozzi: „... întotdeauna apar aceleaşi personaje, care au aceleaşi pasiuni şi aceeaşi soartă, motivele şi evenimentele variază, este adevărat, în diferitele piese, dar spiritul evenimentelor este acelaşi" (Schopenhauer, Lumea *ca voinţă şi reprezentare,* Iaşi,vol.I, §35,p. 198).

Forma specială de cunoaştere care este independentă de orice relaţie şi care precepe cu adevărat esenţa lumii şi substratul de adâncime a lucrurilor nu mai este voinţa, ci arta, opera geniului.

Prin intermediul contemplării pure, ideile externe, imuabile (platoniciene) capătă o materializare specifică ce este variată în arta plastică, poezie sau muzică. Geniul ţinteşte generalitatea lucrurilor, ceea ce determină uitarea personalităţii, care înseamnă efectiv voinţă. în geniu puterea cognitivă căpăta un spor evident, un excedent care „devenit liber, este cel care serveşte la constituirea unui obiect eliberat de voinţă, oglindă limpede a existenţei lumii" (vol. I, Cartea a treia, § 36). Sustrăgându-se acţiunii voinţei şi dând curs hipertrofiei sale, el „se opreşte să contemple viaţa pentru ea însăşi".

Diferenţa tranşantă dintre omul comun şi omul de geniu este stabilită printr-o metaforă: pentru cel dintâi facultatea de a cunoaşte este lampa care luminează drumul, pentru cel de-al doilea este soarele care revelează lumea. Acesta din urmă este înzestrat şi cu o privire pe cât de ageră pe atât de fermă, filosoful trimiţân-du-ne la portretele puţinilor oameni de geniu. Cunoaşterea prevalează asupra voinţei, în cazul acestora care, mai precizează Schopenhauer, prin faptul că devin pradă unor afecţiuni violente şi unor pasiuni alienante, se înrudesc cu nebunii.

Pentru Eminescu, diferenţa dintre omul comun şi omul de geniu se exprimă în aceeaşi dominaţie diferenţiată a voinţei în cazul celui dintâi şi a cunoaşterii în cazul celui de-al doilea: „La ceilalţi domni voinţa, la el, cunoaşterea: pentru aceea rezultă că dacă genialitatea în clipele când cel dotat cu ea se lasă în voia ei, poate să procure o stare de înaltă fericire, totuşi ea nicideacum nu are darul să-i creeze o viaţă fericită, dimpotrivă".

Această concepţie este chiar piatra unghiulară pe care se con-strueşte *Luceafărul.*

Geniul se caracterizează prin puterea excepţională de a se despovăra de servirea voinţei; el lucrează singur, pe cont propriu şi liber, devenind „oglinda clară a lumii" prin puritate. Desprins de voinţă ca factor prim al lumii, el este lumea însăşi a reprezentării, într-una şi aceeaşi conştiinţă. Obiectul său este, prin excelenţă, esenţa lucrurilor, aspectul general al lucrurilor şi ansamblul lor, precum şi generalitatea fiinţei. Omul de geniu „vede plutind în mintea sa fenomenul lumii, în concepţia obiectivă pe care şi-o face despre ea, ca un obiect de contemplare, ca o substanţă, care elimină voinţa din conştiinţă" (Arthur Schopenhauer, op. cit., vol. III, p. 196).

El se copilăreşte în mod superb, având în comun cu copilul naivitatea, sublima simplitate, cumînţenia, inteligenţa, „excesul facultăţilor cunoaşterii asupra cerinţelor voinţei".

Deşi recunoaşte că geniile sunt puţine („Nimănui din voi să nu-i abată cumva prin minte c - a r fi geniu. Căci, copiii mei, Pământul nostru e mai sărac în genii, decât Universul în stele fixe şi mai lesne se naşte în văile nemaiauzite ale haosului un nou sistem solar decât pe Pământ un geniu"), Eminescu pare a-l contrazice pe „dascălul" său atunci când afirmă că "progresul lucrează nu în aceşti genii puţini, ci „în acele personaje multe ale istoriei, cari luminează neobosit fără altă răsplată decât conştiinţa datoriei împlinite - în fine progresul e în toţi - nu în unul or în unii".

Am mai vorbit despre faptul că Nietzsche nega existenţa pesimismului în atră, care este prin esenţă afirmare, binecuvântare, *sacralizare a existenţei:* „Ce înseamnă *o artă pesimistă?* Nu o con*tradicţie?* - Ba da. - Schopenhauer se înşală atunci când consideră că anumite opere de artă sunt în slujba pesimismului. Tragedia nu ne recomandă „resemnare"... a reprezenta lucruri îngrozitoare şi problematice exprimă deja, în sine, un instinct al puterii şi al măreţiei prezent la artişti... artistul nu se teme de tragedie... Nu există o artă pesimistă... Arta este afirmativă. Hiob a răspuns afirmativ. - Dar Zola? Dar cei doi Goncourt? - Sunt urâte lucrurile pe care ei le arată: dar faptul că le arată provine din atracţia pentru urâţenie... Nu serveşte la nimic? Vă înşelaţi dacă susţineţi altceva! - Ce efect eliberator are arta lui Dostoevski!" (Friedrich Nietzsche, op. cit., 1992, p. 27-28).

Pesimismul e „practic şi nelogic", căci tragicul e tocmai stimulentul voinţei (de a trăi). Voinţa însăşi e o afirmaţie a existenţei şi a tot se garantează durata acesteia. În contrasens, natura exercită asupra artistului voinţa ei naturală de a fi, fiind feroce prin seninătatea ei şi cinică prin răsăriturile ei de soare. Artistul se îndreaptă sufleteşte spre această oază a indiferenţei faţă de Bine şi Rău, căci de aceste categorii natura nu ne mai aminteşte, ea făcând doar să ne pună în mişcare simţurile şi imaginea. Deci ne îndrumăm paşii mereu „acolo unde nu suntem obligaţi să iubim ceva, unde nu ni se aminteşte de aparenţele de moralitate şi delicatesele acestei naturi nordice; - la fel se petrec şi în artă". Iritabi-litatea moralistă şi suferinţa sunt mântuite de această natură fertilă şi fericită. „Nu există dreptate în istorie, conchide Nietzsche, nici bunătate în natură, de aceea pesimistul, în cazul că este artist, se îndreaptă înapoi spre ale istoriei, acolo unde absenţa dreptăţii iese în evidenţă cu o impresionantă naivitate, unde tocmai perfec*ţiunea* reuşeşte să se exprime - tot aşa se îndreaptă spre natură, acolo unde caracterul rău şi indiferent nu se ascunde, unde este prezentat caracterul desăvârşit al naturii... Artistul nihilist se trădează în voinţă şi preferinţa sa faţă de *istoria cinică* de *natură cinică"* (Ibidem, p. 74).

Eminescu suportă, prin urmare, atât tiranismul voinţei de ordin ontologic, cât şi cinismul istoriei şi naturii.

Nietzsche consideră că a spune că universul n-ar fi să existe din moment ce provoacă mai multe neplăceri decât plăceri e o pălăvrăgeală goală, numită pesimism. Plăcerea şi neplăcerea sunt anexe, nu cauze, sunt judecăţi de valoare de rang secundar, deri-vând din valoare supremă şi eliberându-se de „nocivitate". Sunt deci efemere şi independente: „Eu dispreţuiesc acest pesimism al sensibilităţii: este el însuşi un simptom al sărăcirii profunde a vie-ţii. Faptul de a pune pe masa de joc propria viaţă, propria sănăta-te, propria onoare este urmarea unei stări de euforie şi a unei voinţe care se revarsă, risipindu-se, nu din dragoste de oameni, ci pentru că fiecare mare primejdie aduce la suprafaţă curiozitatea noastră cu privire la proporţiile forţei şi curajului nostru" (Ibidem, p. 85).

Nietzsche mai afirmă că l-a încorporat afectivităţii sale pe Schopenhauer numai după ce a adâncit pesimismul şi i-a descoperit contradicţia cea mai acută.

La fel a procedat cu mijloacele sale specifice Eminescu.

Acest aspect semnificativ al tabloului interacţiunilor ideilor schopenhaueriene şi eminesciene constă în fond în transfigurarea contradicţiilor filosofice în contradicţii pur poetice, atât de necesare logicii mitopo(i)etice. Dacă între lumea ca voinţă şi lumea ca reprezentare nu există vreun raport cauzal, voinţa nu poate acţiona asupra lumii reale. Dar, aşa cum lumea exterioară este obiectivizarea voinţei (voinţa de a cunoaşte în creier, cea de a merge în aparatul locomotor, cea de a procrea în organele genitale, cea ce digeră în stomac), apare şi semnul limpede al contrazicerii, căci Schopenhauer nu observă, aşa cum afirmă pe bună dreptate Ion Petrovici, că „prin noţiunea aceasta de obiectivare, lumea externă nu mai este o aparenţă subiectivă, o iluzie neconsistentă, ci devine ceva mai consistent şi mai real" (Ion Petrovici, *Schopenhauer, Opera filosofică,* Bucureşti, f. a., p. 94).

O altă contradicţie evidentă este neputinţa filosofului de a lămuri cum această voinţă iraţională a dat naştere unui intelect raţional. La Eminescu, lumea ca voinţă şi lumea ca reprezentare se conjugă şi fac un tot întreg, căderea în tărâmul aparenţelor a lui Dan-Dionis „împăcându-se" cu o cădere foarte lucidă în real. La fel Eminescu conciliază, în proiectarea viziunii sale asupra fiinţei, raţionalul, lumina şi umbra.

Eminescu, printr-o asemenea viziune armonizatoare, îl mântuieşte ca şi cum pe filosoful din Danzing de paradoxurile care apar în expunerea lui doctrinară. O dovadă în acest sens este şi anihilarea contradicţiei schopenhaueriene a modului de încorporare în doctrina sa a ideilor prototipale platoniciene care sunt de esenţă intelectualisto-raţională şi care ar fi şi ele o formă de obiectivare a voinţei. Cum se împacă, astfel, voinţa oarbă cu

„ideile platonice luminate"? Aşa cum observă Ion Petrovici, discrepanţa dintre ele creşte pe măsură ce examinăm vălurile de subiectivitate care intervin în cunoaşterea realităţii absolute; în spaţiu şi cauzalitate voinţa şi ideile platonice par a fi degajate în mod egal, în timp ce în raportul subiect-obiect voinţa apare mai degajată decât acestea. În cazul timpului, lucrurile devin total confuze, căci voinţa capătă forma acestuia. Ideile platoniciene sunt, după cum se ştie, în afară de timp. Această contradicţie schopenhauerianã o observă şi Titu Maiorescu în studiul său O *problemă de* filosofie din 1904: „Pe când la voinţă văzuserăm că se destrămează numai două din valurile tainuitoare, anume spaţiul şi cauzalitatea, la ideile platonice *observăm* pe lângă acestea două şi dispariţia timpului, ce la voinţă era. Ideile platonice sunt în afară de timp, după cum sunt scutite de spaţiu şi cauzalitate - şi numai astfel provoacă contemplarea în artă. Prin urmare, ele sunt despărţite de lucrul în sine numai printr-un singur văl al intelectului nostru, prin aceea ca să se arate în stare de obiect. Ele sunt cea mai imediată relevare a lucrului în sine, iar nicidecum voinţa. Şi astfel la concluzia schopenhauerianã că ideile platonice sunt obiectivarea voinţei oarbe, se opune concluzia noastră cu totul contrară: „Voinţa este obiectivarea (mai bine zis desfăşurarea în timp) a ideilor platonice luminate".

La Eminescu, învăluirile şi dezvăluirile se fac într-un mod complex de luminare/ ocultare, ideile platonice ca şi spaţiul, timpul, relaţiile cauzate şi raporturile relativizante subiect-obiect făcând parte dintr-o *unică* ţesătură fenomenologico-spirituală a lumii. într-o însemnare manuscrisă eminesciană este foarte clar că poetul nostru nu limitează totul la voinţă sau numai la formele fundamentale platonice, încadrându-le pe toate într-o realitate care nu poate fi umplută doar cu „normă", tipuri şi acţiuni ale voinţei: „Schopenhauer. Intuiţinea curată. Interesul, egoismul naturii omeneşti. Primirea unei cunoştinţe lipsite de stimul este o ficţiune (?) Este corespunderea unei trebuinţe. Trecerea de la o stare ce nu-i suficientă la alta suficientă. Schopenhauer a avizat la Plato. Forma fundamentală. Nu are nimic cu *voinţa,* cu nisuirea. Tipuri a perfecţiunii. Norma pentru realitatea, pe care ea n-o umple niciodată" (Fragmentarium, 1988, p. 89).

Nietzsche aduce corective radicale până la renegare a doctrinei voluntariste, fapt observat şi de Lucian Blaga: „Ceea ce la Schopenhauer era factor metafizic, devine la Nietzsche putere spirituală, pornire creatoare de artă. „Voinţa" e tălmăcită ca beţie, ca extaz, ca perspectivă prăpăstioasă, ca muzică; iar „iluzia", cu al său principium individuationis, ca vis, ca linişte, ca măsură, ca artă plastică. Aceste porniri creatoare ale omului, Nietzsche le botează cu câte un nume mitologic: dionisic şi apolinic" (Lucian Blaga, *Zări şi etape,* Bucureşti, 1990, p. 144-145).

Maestrul din tinereţe a lui Nietzsche, venerat dumnezeieşte pentru simplitatea, sinceritatea şi chiar pentru voioşia lui, pentru pesimismul „educator" îndreptat împotriva platitudinii şi meschinăriei, devine un adevărat anti – „maestru" la maturitate, faţă de care se îndreaptă diatribele cele mai cumplite („Schopenhauer este faţă de lume ca orbul faţă de ceva scris", „Voinţa lui Schopenhauer este tot atât de prosteşte unilaterală, „cu un singur ochi", ca şi iubirea şi ura"). În una dintre astfel de blamări, îl identifică cu omul primitiv, pentru că „Schopenhauer concepe lumea ca pe un om uriaş, ale cărui acţiuni le vedem şi al căruia caracter este absolut neschimbător... Aceasta-i valoarea unor metafizicieni ca Schopenhauer, ei încearcă să ne dea o imagine a lumii, păcat numai că lumea este preschimbată într-un om: s-ar putea spune că lumea este Schopenhauer în mare" (citat apud C. I. Gulian, Nietzsche, Bucureşti, 1994, p. 177-180).

Capătul de acuzare numărul unu este lipsa *direcţiei,* lipsa unui încotro în voinţa schopenhauerianã, *direcţionarea* fiind total inacceptabilă - în acest sens „voinţa de putere" nietzscheană nu se vrea identică cu „voinţa" schopenhauerianã, căci aceasta nu cuprinde conţinutul noţional al lui încotro: „Este „voinţa de putere" un fel de „voinţă", este ea identică cu conceptul de „voinţă"? Să nu însemne ea decât a râvni? Sau a comanda? Este ea „voinţa" despre care Schopenhauer crede că ar fi „în sinele lucrurilor"? Principiul meu este că voinţa psihologiei de până acum este o generalizare nejustificată, că această voinţă nu e*xistă deloc,* că, în loc să fie gândită remificarea unei anumite voinţe în numeroase forme, natura voinţei a fost *anulată* prin eliminarea conţinutului ei, a lui încotro?: - acesta este cazul în gradul cel mai înalt la Schopenhauer: ceea ce el numeşte „voinţă" este doar un cuvânt gol. Cu atât mai puţin este vorba despre o „*voinţă de a trăi:* căci viaţa este doar un caz particular al voinţei de putere; este cu totul arbitrar să afirmi că totul tinde să acceadă la *această* formă de putere" (Frie-drich Nietzsche, *Voinţa de putere,* Bucureşti, 1999, p. 445).

Ce s-a întâmplat cu Schopenhauer, în definitiv, din punctul de vedere al lui Nitezsche? Înţelegând just „însinele" ca Voinţă, el nu a sanctificat-o şi neputându-i da un caracter sacru, a rămas prizonierul idealului moral-creştin: „Schopenhauer era atât de mult dominat de valorile creştine încât, după ce lucrul în sine nu a mai fost pentru el „Dumnezeu", el a fost silit să-l conceapă ca fiind rău, absurd şi absolut condamnabil. El nu a înţeles că pot exista nenumărate forme de a putea fi altfel, chiar de a putea fi Dumnezeu" (Ibidem, p. 628-629).

Ceea ce îl separă pe Eminescu de Schopenhauer e tocmai această sanctificare a voinţei, căci în lumea eminesciană se rein-staurează, aşa cum observa cu deosebită fineţe Dan Botta, Dionisos, însemnul cosmosului viu, al lumii în eternă unduire; Schopenhauer însuşi spunea că orice fiinţă gânditoare este în realitate şi se simte

ca fiind totalitatea voinţei de a trăi sau esenţa lumii, totodată ea se concepe ca o condiţie integrantă a lumii ca reprezentare, ceea ce echivalează microcosmosul pe care-l înfăţişează cu macrocosmosul. Numai că această voinţă, ca voinţă absolută concentrată în noi, întâmpină praguri, zăgazuri, obstacole şi sfârşeşte în durere, în suferinţă. Ea se închide ca şi cum monadic într-un determinism fatal.

În lumea lui Eminescu, vine totuşi Dionysos cu tot cortegiul de bacante, sileni şi satiri, pe care-l conduce cu tyrsus-ul său împodobit cu corzi de viţă de vie sau iederă. Alaiul lui e însuşi alaiul vieţii vii, care e naştere, devenire, creaţie, unduire şi împietrire de forme (perfecte), contingent şi transcendenţă, parte şi imunitate. Dionisiacul, la Nietzsche, înseamnă anume nevoia de unitate şi transcenderea realului şi abisului trecerii temporale. Dionisiacul eminescian înseamnă şi el aceeaşi atingere a unităţii şi transcendenţei, a caracterului plenar al vieţii, voinţa de a crea, de a se reîntoarce la izvoarele viului, fiind pus sub imperiul „sentimentului unităţii" legat de necesitatea creaţiei şi a distrugerii.

Un preaplin al puterii de a crea covârşeşte totul, la poetul nostru, şi transformă totul într-un spectacol orgiastic de culori, forme, sunete, de căderi şi înălţări cu adevărat ontologice. Eul **dionysiac** eminescian, care-l întregeşte organic pe cel narcisic şi pe cel hyperionic (apolinic) se bucură, năzuie, se sforţează sisific, trăieşte dureros de dulce suferinţa răsărită în cale, bea voluptatea morţii neîndurătoare, („jalnic ard de viu chinuit ca Nesus"), dar reînvie luminos ca Pasărea Phoenix şi se redă pe sine sieşi, întor-cându-se, vorba lui Nietzsche, din distrugeri acasă.

Chiar în Memento mori, poemul care desfăşoară în largi volute baroce şi în registru de lamento clasicul motiv fortuna labillis, dăm de năvala dionisiacă a viului, sub forma revelării luminătoare şi unduitoare a fiinţei, a ruperii irezistibile a instinctelor naturii sau a Cosmicului însufleţit. După ce poetul lansează imperativ: „O, lăsaţi să moi în ape oceanici a mea liră!/ Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zâmbire,/ Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur", urmează un spectacol al intensificării ontologice. Totul creşte, înfloreşte, se înalţă, scânteiază, proliferează sub semnul infinitului, străluceşte, se gigantizează, se reflectă şi se întâlneşte în contrapunct sinestezic sau muzical, rapsodic, simfonic: „Printre luncile de roze şi de flori mândre dumbrave/ Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca şi nave,/ Zidite din nălucire, din colori şi din miros./ Curcubău sunt a lor aripi şi oglindă diamantină,/ Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină,/ A lor murmur umple lumea de-un cutremur voluptos.// Într-un loc crăpa-tă-i bolta, cu-a ei streşin-arboroasă/ Şi printr-însa-n cer vezi luna trecând albă şi frumoasă,/ O regină jună, blondă şi cu braţe de argint. /Ce unesc încrucişate a ei mantie-nstelată / Şi albastră peste pieptu-i alb, ca virgină zăpadă./ Ochii ei cei mari albaştri peste nori aruncă blând,// Cari se-ntind albi ca zăpada şi ca straturi argintoase,/ Oferindu-i flori de aur şi viole-ntunecoase;/ Ea din când în când priveşte câte una, aruncând/ Flori de neaua peste ape ce alerg fulgerătoare,/ Raze albe peste lumea văilor celor în floare,/ Dungi de-argint în verzii codri, duioşie pe pământ" (Memento mori).

Căci, în lumea lui Eminescu, voinţa ca atare cooperează, pe solul contradicţiilor valorizate în pozitiv (n-a spus poetul că antitezele sunt viaţa?), cu voinţa de putere şi cu voinţa de creaţie, de zămislire prin care toate capătă un sens. Or, dacă avem un sens, avem şi certitudinea sanctificării.

În fond, cele trei izvoare, din care zice că-şi „culege mintea" poetul, simbolizează cele trei voinţe: Shakespeare, care ca Dumnezeu se-arată-n mii de feţe, ilustrează voinţa de putere (prin artă), înţeleptul (Schopenhauer) voinţa, iar iubita, maestru „pentru mine", care-l învaţă mai mult decât oricine, este voinţa de viaţă.

În cazul lui Eminescu, avem dovada unei corespondenţe esen-ţial-ontologice între mioritism şi schopenhauerism.

Este de-ajuns să invocăm doar resemnarea în faţa răului sau în faţa destinului, seninătatea stoică în faţa suferinţei şi a morţii, confruntarea fratricidă, sentimentul dorului, jalei, adică a singurătăţii asumate sau de contopire panteistică. Ne-ar fi caracteristice prin definiţie fatalismul, scepticismul, insensibilitatea la condiţiile vieţii materiale şi la catastrofele de ordin ontologic, moartea fiind una din ele.

Dan Botta observa, în poeticele sale eseuri din Limite, scrise în 1934, că asupra felului nostru de a vedea lumea se exercită puternic cultul lui Dionysos, „muzician al sferelor", expresie a muzicii cosmice, a geometriei Cerului înstelat. Ideea practică e preformativă, ideea bizantină şi cea română fiind formative în cazul frumosului românesc. Influenţa acestora a corespuns însă afinităţii naturale, sufletului românesc fundamental: „Roma aducea cultura armonioasă a lumii mediteranene, *ideea greacă secularizată,* raţiunea şi simţul de simetrie a Greciei, pe care Thracia le poseda în cultul acelui Dionysos al armoniei cerului. Bizanţul aducea idealismul său ascetic, idealul artei sale geometrice, spiritualizate până la inuman. Thracia poseda şi ea sentimentul acestui frumos absolut, abstract, eroic. Geometria vaselor thracice ne stă mărturie. Creaţia românească are aceste caractere ale sufletu-lu colectiv. În exemplarele sale tipice ea manifesta sentiment cosmic, ataşaţie, idealism. *Miorița,* poezia lui Eminescu sau filosofia lui Pârvan, restituie aceeaşi imagine a frumosului românesc" (Dan Botta, *Limite şi alte eseuri,* 1996, p. 30).

Scrisoarea I a lui Eminescu ne înfăţişează, după Botta, tocmai un univers dionysian. Ea exprimă fondul genuin autentic al sufletului românesc oricât ar afecta-o filosofia germanică şi s-ar inspira din cosmogonia budistă. Melancolia ei este melancolia *Mioriţei,* poetul stând solitar, melancolic, „trist de propria lui statuie". Scrisoarea I este o icoană, a frumosului românesc prin acea închinare închidere superbă între cele două imperii ale lunii, între cele două imagini ale cosmosului împietrit: „Melancolia ei este emanaţia de muzică a formelor perfecte. O marmoră praxitellia-nă, a unei core în ochii căreia adorm armoniile lumii. Dar pe buzele ei, cu gust de pădure, aproape faunești, s-a ivit surâsul sceptic, întristat al cunoașterii. Între acele imagini surori ale armoniei, ca două frontoane ale aceluiaşi templu, înspre cele două invocaţii ale lunei plutind peste o lume fără timp, peste lacul îngheţat al filosofiei eleate - Eminescu a desfăcut pe Dionysos, cosmosul viu, lumea în eterna unduire" (Ibidem, p. 34),

Eminescu aduce, prin extraordinara sa muzicalitate, acest corectiv dionysiac la imaginea schopenhauerianăstatică a lumii, pusă mereu sub imperativul voinţei oarbe. Omul eminescian stă astfel deopotrivă sub vraja raţionalului şi iraţionalului.

Redescoperirea lui Schopenhauer de către modernitate şi postmodernitate are loc sub semnul căutării a ceea ce stă în dosul naturii şi o face posibilă, adică a metafizicului: „Prin metafizică, precizează el, înţeleg orice aşa-zisă cunoştinţă, care depăşeşte posibilitatea experienţei, adică depăşeşte natura sau modul în care lucrurile ne apar pentru a da explicaţie asupra a ceea ce determină natura într-un sens sau altul, sau vorbind popular, asupra a ceea ce stă în dosul naturii şi o face posibilă".

Omul este prin definiţie un animal metafizic; cerinţa metafizicului în fiinţa sa este foarte adânca. Etica „pesimistă" a renunţării sfidează polemic raţionalismul cu optimismul său programatic.

Schopenhauer propune în sens nietzschean o nouă scară a valorilor, accentuând ideea valorii autonome a omului, condiţia lui de creator, pus sub imperiul gustului, frumosului şi al unui aristocratism cultural. Elementul iraţional lucrează activ în fiinţa umană, complectând raţionalitatea. În postfaţa la monografia lui Ion Petrovici, Alexandru Boboc relevă această paradoxalitate a receptării lui Schopenhauer în lumea postmodernă: „Într-un mod paradoxal, cel care a formulat o „etică a renunţării" (pe baze budiste) şi crezuri antiraţionaliste, devine sprijinul unei noi aşezări a raţionalităţii şi a valorilor. Un text din Lumea ca *voinţă şi* reprezentare ilustrează exemplar această reconsiderare prin post-modern şi totodată forma estetică a postmodernului: „Nu numai filosofia, ci şi artele frumoase contribuie, în cele din urmă, la dezlegarea problemei existenţei. Schopenhauer rămâne în principal orientat „metafizic" spre studiul vieţii al creaţiei umane" (Ion Petrovici, *Schopenhauer, Opera filosofică,* f.a.,p. 159).

Dezvăluind natura (şi cosmosul), adică poeticul, omul eminescian caută să dezvăluie ceea ce determină natura cosmosului sau ceea ce este dincolo de ea şi cine este regizorul vieţii („Cine eşti?.. Să pot pricepe şi icoana ta... pe om"), adică metafizicul. Raţionalitatea şi iraţionalitatea legându-se într-un nod al contradicţiei, el recade, în metafizic resemnat,din metafizic în poetic: *„Şi* când cred s-aflu-adevărul mă trezesc - c-am fost poet".

CERCUL

Se pare că cercul nu mai are, în filosofia şi mitopo(i)etica de azi, „statutul privilegiat pe care îl avea la antici şi premodern, adică atunci când trebuia să semnifice de-a valma mişcarea şi starea pe loc, temporalul şi atemporalitatea, desăvârşirea şi nedesăvârşirea. Gândirea modernă concepe mai degrabă o cauzalitate şi o devenire liniară, după cum observa Noica, fiindu-i familiară o altă schemă decât cercul: pendularea între doi poli. Polaritatea ar fi categoria care domină suveran de la Vico şi Goethe încoace. Numai prin ea poate să fie captat diversul uman. Cercul, reapare însă atunci când este gândită unitatea lumii şi fiinţa cu întreaga sa devenire: „Iar dacă e posibilă devenirea întru fiinţă, nici o altă schemă nu-i poate conveni decât cercul" (Constantin Noica, D*evenirea întru fiinţă. Scrisori despre logica lui Hermes,* Bucureşti, 1998, p. 58).

Recursul la cerc devine imperativ în cazul în care gândirea se întoarce asupra ei însăşi şi în cazul în care cunoaşterea apare ca o „rabatere a unui altceva asupra lui *acelaşi"*. Cercul cunoaşterii, înglobat în cercul conştiinţei, se lărgeşte nespus de mult, cuprinzând tot ce ţine de real şi istorie. Or, cunoaştem şi contemplăm în acelaşi timp, cunoaşterea fiind contemplare, mişcare către altceva, o mişcare nu spre ceva neştiut şi necunoscut, zice filosoful, ci spre ne-recunoscut, „o devenire ca şi întru sine". „Actul de cunoaştere are ceva din mitul lui Narcis, cu un accent invers: e o acţiune care nu poate fi îndeajuns contemplare, pe când la Narcis era o contemplare care nu putea fi îndeajuns acţiune. Iar cunoaşterea apare ca un reflux al devenirii, în timp ce contemplarea este o nostalgie a fiinţei, într-o conştiinţă sortită să refacă cercul ori de câte ori se manifestă" (Ibidem, p. 65).

Am văzut, în *Narcis şi Hyperion,* că şi la Eminescu mitul obţinea nuanţe mai puţin tradiţionale. Cercul eului pur care se contempla voluptos pe sine se înscrie în cercul mai larg al lumii, apoi în macrocercul cosmic, în care apare eul impresionalizat şi hype-rionizat fintelectualizat, ontologizat la limită). Parafrazându-l pe Ioachim Gasquet, am putea spune că universul este, la Eminescu, un imens Narcis care se gândeşte pe sine. Narcis în ipostază de Hyperion.

Eminescu reabilitează statutul ontologic al cercului; mai mult decât atât, îl îmbină organic cu linia dreaptă a polarităţii. Crucea acesteia din urmă, rezultată din întâlnirea de-a curmezişul a acţiunii şi re-acţiunii se transformă, după cum vom vedea, în roată. Poetul nostru vede în cerc (roată) semnul simbolic al absolutului, „herbul eternităţii": „Cercul: Divizibilitatea centrului în infinit prin toate diametrele posibile şi ele fiind infinite, şi în toate acestea acel centru, rămâne un punct matematic (subl. în text - n.n.)» unde se-ntâlnesc toate liniile diametrelor, fără ca el însuşi să fie împărţit" (Mihai Eminescu, Fragmentarium, Bucureşti, 1986, p. 345).

Simbol al desăvârşirii, al închiderii asupra lui însuşi şi al raporturilor organice finit/infinit, cercul este şi semnul simbolic cel mai sugestiv al unităţii de forţe care se pun în cumpănă în fiinţa umană, al posibilităţilor devenirii care sunt latente în arc ca o cumpănă încă nepusă în echilibru. Prin echilibrare arcul devine, astfel, cerc.

„Herbul eternităţii:

CERCUL

Omul de cauciuc e o probă vie *despre unitatea perfectă* de forţă în om şi despre teoria cumpenei pe arc care poate deveni cerc" (Fragmentarium, Ibidem, p. 377).

Modelul cosmologic, conceput de poet, presupune un sisitem de puncte care reprezintă puteri centrale şi care se subordonează unui principiu general al conservării forţelor. Totul se mişcă, în univers, sub influenţa acestor puteri centrale care sunt atractive sau repulsive în direcţia unei linii de unire a „punctelor de masă", care acţionează mereu una asupra alteia, intensitatea lor atârnând în exclusivitate de distanţa dintre ele: „Dacă - precum am văzut - Universul e un sistem de puncte cari lucrează asupra a olaltă ca puteri centrale, atunci principiul conservaţiunii puterii este exact. E însă dovedit matematiceşte că dacă principiul conservaţiunii puterii e exact Universul este un sistem de puncte de masă, cari se mişcă numai sub influenţa puterilor centrale adecă toate puterile din lume sunt numai atractive sau repulsive în direcţia liniei de unire a maselor cari lucrează una asupra celeilalte şi intensitatea lor atârnă numai şi numai de la distanţa dintre cele două puncte" (Ibidem, p. 442).

Centrarea, îndrumarea în aceeaşi direcţie şi cuprinderea în această clipă a tuturor momentelor şi mişcărilor va electriza în mod deosebit imaginarul eminescian, generând un complex de semnificaţii care revelează misterul fiinţei. Chiar şi în planul elementar fenomenelogic se obţin proiecţii revelatoare anume prin delimitarea şi centralizarea, concentrarea privirii în cercuri de lumină: „Dar printre fum şi lupte în cercul de lumină./ Se văd cereşti casteluri de-a lui Hristos tării" *(Închinare lui Ştefan Vodă).* Cercurile *tremurânde* ale apei, ca şi cercurile unduitoare (vălu-**rânde)** din interspaţiile cosmice marchează o ontologizare, o încărcare cu sens fiinţial a viziunii asupra lumii: „Numai lebedele albe, când plutesc încet din trestii,/ Domnitoare peste ape, oaspeţi liniştii acestei,/ Cu aripele întinse se mai scutură şi-o taie,/ când în cercuri tremurânde, când în brazde de văpaie" (Scrisoarea IV); „Lacul codrilor albastru / Nuferi galbeni îl încarcă;/ Tresărind în cercuri albe./ El

cutremură o barcă" (Lacul).

Simbolistica cercului porneşte de la facultatea acestuia de a sugera perfecţiunea, desăvârşirea, armonia. El simbolizează însuşi punctul dintâi din care se desfăşoară lumea („cel întâi şi singur" din Scrisoarea I). Mişcarea circulară fiind perfectă, imuabilă, fără început şi sfârşit, simbolizează şi timpul. Mai presus de orice semnificaţie, se impune cea a divinităţii însăşi ca ceva sferic, imuabil, subzistent în toate. Pseudo-Dionisie Areopagitul constată că în centrul cercului toate razele coexistă dintr-o desăvârşită unitate, singurul punct conţinând toate liniile drepte care se unifica unele faţă de altele şi toate împreună faţă de principiul din care pornesc. Forma circulară şi cea pătrată combinându-se, ne dau sugestia ideii de mişcare şi de schimbare (de ordine sau de nivel): „Figura circulară alăturată figurii pătrate este spontan interpretată de psihismul uman ca imagine dinamică a unei dialectici între transcendenţa celestă la care omul aspiră prin natura sa şi terestrul în care se situează în momentul de faţă, în care se percepe ca subiect al unei treceri pe care poate să o realizeze imediat cu ajutorul semnelor" (G. Champeaux, citat după Jean Chevalier, Alain Cheebrant, *Dicţionar de simboluri,* I, Bucureşti, p. 296). Schema pătratului, peste care se aşază un arc, atât de frecventă în arta romană şi musulmană, sugerează dialectica terestrului şi celestului, imperfectului şi perfectului, aspiraţia la ceva superior şi transcenderea unei limite, perceperea unei enigme (de către geniu), învingerea unor instincte (de către sfânt), adică o aspiraţie generalizată către unificarea cu Divinitatea. Pentru Jung cercul simbolizează totalitatea psihicului şi Sinele, în timp ce pătratul este arhetipul terestrului, corpului şi realului. Eminescu meditează şi el adesea asupra semnificaţiilor cercului ca *herb al eternităţii* şi asupra modului în care se combină *cercul şi pătratul:*

„Cerc şi pătrat
pătratul: finit
cercul; divizie a finitului prin infinit:
proporţionala" (Fragmentarium, p. 367).

Mai multe însemnări eminesciene se referă la infinitudinea, cuprinderea tuturor locurilor în aceeaşi clipă şi „tuturor dimetre-lor", fără ca centrul să fie împărţit, fuziunea începutului şi sfârşitului, dialectica perfectului şi imperfectului, a terestrului şi cosmicului care se figurează atât de sugestiv în *roată.* Ca şi sfântul Bonaventura, Eminescu concepe eternitatea cu dubla ei calitate de totalitate a timpului şi de instantaneitate, de absenţă a lui: „Dacă se spune că eternitatea înseamnă o existenţă fără limită, trebuie să răspundem că prin aceasta nu se epuizează sensul cuvântului eternitate; căci el nu vrea să spună numai interminabili-tate, ci şi simultaneitate; şi aşa cum prin modul interminabilităţii trebuie înţeleasă o circumferinţă inteligibilă fără început şi fără sfârşit, tot astfel, prin modul simultaneităţii trebuie înţeleasă simplitatea şi individualitatea care sunt modurile centrului, iar aceste două lucruri sunt afirmate în acelaşi timp despre Fiinţa divină, pentru că ea este în acelaşi timp simplă şi infinită; şi astfel trebuie înţeleasă circularitatea în eternitate".

În manuscrisul pseudohermetic din secolul al XII-lea, Cartea *celor douăzeci şi patru de filosofi,* primele trei definiţii ale lui Dumnezeu îl fixează ca monadă ce zămisleşte monadă, reflectând în sine ardoarea ei, ca sferă al cărei centru este pretutindeni şi circumferinţa nicăieri şi ca întreg ce este ca atare în oricare parte a lui însuşi.

Dintre acestea, a doua definiţie a făcut cea mai strălucită carieră, fascinând gândirea poeţilor, filosofilor, teologilor.

Comentând descifrarea de mai jos a sfântului Bonaventura, care o reia pe cea din manuscrisul amintit mai sus, Cartea celor *douăzeci şi patru de filosofi* („Dumnezeu este o sferă al cărei centru este pretutindeni, circumferinţa nicărei"), şi pe cea a lui Boet-hius („Eternitatea este o posesie simultană şi perfectă a unei existenţe fără limite"), Georges Poulet menţionează că, în calitate de circumferinţă infinită, eternitatea este cercul de durată cel mai vast posibil, iar în calitate de centru al acestei circumferinţe, ea este punctul fix şi unic care se află simultan în raport cu toate punctele circumferinţiale ale acestei durate; încât pentru a o îmbrăţişa trebuie să-ţi proiectezi spiritul în două sensuri opuse şi să-ţi dilaţi şi totodată să-ţi contractezi imaginaţia (aşa proceda în poezia eminesciană de tinereţe magul călător în stele: îşi des-cen-tra şi în acelaşi timp îşi con-centra gândirea); „Trebuie să se identifice cu imensa circumferinţă ce îmbrăţişează toate duratele dar şi cu punctul central ce exclude orice durată. Trebuie să fie prezent simultan la circumferinţă ca şi la centru" (Georges Poulet, Introducere la Metamorfozele cercului, „Viaţa Românească", 1999, nr.3-4,p. 147).

Magul călător în stele sau Hyperion cel Tânăr descoperea centralitatea absolută şi circularitatea absolută pe care Dante o identifica de asemenea într-un cerc (Cercul Divinităţii) şi punct (Dumnezeu ca punct căruia toate timpurile sunt prezente), el are revelaţia centralizării absolute („Cum Dumnezeu cuprinde cu viaţa lui cerească/ Lumi, stele, timp şi spaţiu ş-atomul nezărit,/ Cum toate-s el şi Dânsul în toate e cuprins./ Astfel tu vei fi mare cu gândul tău întins") şi a unei circularităţi absolute, căci poetul prezintă odată cu vorbirea serafului imaginea mişcării veşnice: „Şi noaptea-înşiră ceasuri pe firu-i incolor./ Ca râul care-şi mână trecutu-n viitor" (Povestea *magului călător* în stele).

Ca şi la Dante, mişcarea spaţială combinată „din centru la circumferinţă şi, la fel, de la circumferinţă la

centru", adică spre un Dumnezeu care circumscrie totul şi care este şi punctul central al Totului, se mută în însuşi interiorul sufletului omului. Mişcarea excentrică se transformă, astfel, în una concentrică: „...Cum picături ce sorb/ Toate razele lumii într-un grăunte-nmiit./ În el îs toate, dânsul e-n toate ce-a gândit".

Viziunea filosofică asupra lumii determină în mod firesc reprezentarea ei prin cerc (sferă). „Într-un fel ori altul, orice concepţie filosofică, în întregul ei, sfârşeşte prin a 'cădea în cerc" şi, dacă e consecventă cu sine, se vede silită să consimtă acestuia, care va fi, după noi, direct sau indirect: cel al devenirii întru fiinţă" (Constantin Noica, op. cit., p. 75).

Cercul cu întreaga complexitate a motivelor radiare şi cu un punct central este foarte frecvent în arta populară românească, semnificând o situare în centrum mundi, o ordonare a valorilor pozitive, raţionaliste, omogenitatea. „Axul ordonator care este plasat aici traversează spaţiul de la zenit la nădir, „rescriind" scenariile unor vechi spaime astrale sau terestre, ale unor fiinţe bântuind nestingherite adâncimile celestre şi chtoniene" (Constantin Prut, Calea *rătăcită,* Bucureşti, 1991, p. 49). Cercul, ca „punct extins" (Pierre Grissan) semnifică toată complexitatea de sensuri simbolice ale sferei, materializând-o în reprezentări bidimensionale.

Amita Bhose observa la Eminescu, asimilarea vieţii pulsaţiei cosmice, succedarea ritmică atât a vieţilor individuale cât şi a duratelor civilizaţiilor: „În Memento mori, poetul dă înapoi roata istoriei şi asistă la ridicarea şi căderea, pe rând, ale lumilor antice - Babilonul, Asiria, Egiptul, Iordania, Libanul, Iudeea, Grecia, Roma şi Dacia. Apariţia şi dispariţia, succesiv, a civilizaţiilor îi par repetarea aceleiaşi poveşti, asemenea învârtirii spiţelor unei roţi în mişcare" (Amita Bhose, *Maree indiană, interferenţe* culturale indo-române, Bucureşti, 1998, p. 125). Ciclicitatea timpului este concepută în spiritul gândirii indiene tradiţionale: „Metafora roţii evidenţiază conceptul asupra timpului ce nu decurge liniar, ci urmează un drum ciclic, ca orbitele astrale: ea implică şi ideea veşniciei, fiindcă cercul n-are nici început, nici sfârşit. Ciclicitatea timpului se apropie de gândirea tradiţională indiană" (Ibidem).

Este, de fapt, o undă cosmică sub formă ciclică, timpul aparând şi el sub chip de valuri ca în Tantra indiană. Undele şi valurile sunt aparenţe ale Marelui Timp, desfăşurat într-o amăgitoare schimbare, într-o varietate ireală în cadrul Invariabilului. Totul este pus, astfel, sub semnul Mâyei: „Se pare cum că alte valuri/ Cobor mereu pe-aceleaşi vad,/ Se pare cum că-i altă toamnă,/ Ci-n veci aceleaşi frunze cad" (CM mâne zilele-*ţi* adaogi). locul relativizant al lui altul/ acelaşi cufundă totul în irealitatea aparentului.

Cercul şi valul amintesc de cadenţele horei româneşti şi ale dansului indian răstilă: „Ritmicitatea universului eminescian, conceput ca cerc şi val în acelaşi timp, ne sugerează plasticitatea horei româneşti şi a dansului indian *răstită* sau, mai concret, schema grafică a tactului în muzica indiană, reprezentată sub formă de cerc" (Ibidem, p. 126).

Ritmicitatea cosmică urmează, în gândirea vechilor inzi, o lege eternă denumită arta.

Bineînţeles, Eminescu a valorizat şi alte sugestii indiene ale roţii, căci aceasta apare şi ca simbol al vieţii pregenetice, al Dumnezeului odihnind în fiu, iar elipsa înseamnă viaţa universului în devenire. Motivul este, după cum nota Richarda Huch, îmbrăţişat pe larg de romantici: „Forma de cerc se opune elipsei o dată ca apariţie a originarului, apoi ca apariţie a perfecţiunii, în aşa fel încât cercul reprezintă originea şi scopul vieţii" (Richarda Huch, Romantismul german. Bucureşti, 1974, p. 377). În spiritul acestui mod de a vedea lumea şi devenirea, copilul şi geniul, caracterizaţi prin creaţie inconştientă (şi prin rezultate reduse) sunt reprezentaţi prin cerc. Devenirea omului, dincolo de copilărie - deci în planul conştientului - este simbolizată prin elipsă.

Roata semnifică un principiu dinamic, începător de geneză şi timp, o virtualitate ce se valorizează prin mişcare. *Kălacakra* e roata timpului (cu 16 spiţe, 8 fiind fundamentale, iar 8 auxiliare), pe care Brahma o mişcă prima dată la facerea lumii; întâia rotire transformă timpul static în unul dinamic. „Brahman Atotpătrunzătorul e fixat pentru veşnicie în sacrificiu. Astfel a fost pusă în mişcare roata; cel ce n-o face să se rotească [mereu] aici [pe pământ] trăieşte zadarnic, un nemernic supus simţurilor" (Bhagad-gita, III, 1516). În aria verticală a cercului împrejmuit de văpăi excrescenţe, Şiva execută dansul cosmic tădava cândavă (cf. V. Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală,* p. 513).

Cercul apare ca o proiecţie universală şi ideală a sferei (aceasta simbolizează, la Xenophan, unitatea fmitudinii şi infinitudinii, ca şi Dumnezeul sferoid). Roata semnifică, în genere, principiul feminin, matricea, geneza. Cercul circumscrie în mod dialectic un spaţiu finit interior şi deopotrivă un spaţiu virtual infinit, pe care îl crează prin mişcare circulară.

Într-o variantă a *Luceafărului,* în care discursul Demiurgului apare mai extins, principiul învârtirii sferice a universului e subliniat mai tranşant decât în textul publicat de T. Maiorescu: „Din sânul zilei cei de ieri/ Se naşte azi şi moare/ Chiar soarele perind din cer/ Din nou s-ar naşte soare/ Să piară timpul înnecat/ În văi de întuneric/ El s-ar renaşte luminat/ *Ca să se*-nvârte sferic". Combinând, după cum observa Călinescu, astralismul individualist platonician cu pluralitatea lumilor lui Fontenelle şi cu geon-tismul ptoîemaic, poetul vorbeşte

despre o învârtire împrejurul pământului a bolţii cereşti cu stele ce descriu cercuri mari sau mici cu două puncte fixe care sunt cele două poluri ale globului sideral: „Împrejurul osiei statornice dintre aceste două poluri statornice se-vârteşte în mişcare aparentă universul (motus com-munis), şi după aceste puncte stabile putem număra creşterea veacurilor cu exactitate matematică..."

Imaginea universului în învârtire sferică apare mai nuanţată în dantesca viziune a trinităţii: „Astfel rotind se-nvârt în jur de soare/ Pe când el însuşi cu ele-mpreună/ O altă clină-n veci o să coboare.// Din trei mişcări mişcarea lor se-adună,/ Cu toţi în jos, toţi împrejur de sine,/ Toţi împrejurul altor fac cunună.// Ş-astfel din noapte s-a-nchegat lumine,/ Căci prin mişcare s-au aprins cu toate,/ Prin neodihnă ceru-ntreg se ţine.// Şi cine ştie când ceasul lor va bate/ Şi cele trei inele s-or desface/ Din a mişcării sfânta trinitate" (Eterna pace).

Rotirea generează spaţiul şi timpul care, încrucişându-se, dau naştere la rândul lor luminii: „Astfel e timpul, care lung străbate/ Prin mii de veacuri, stăpânind în silă,/ Născând şi ucizând în lume toate// Astfel e spaţiul fără fund şi fine/ Iar din încrucişarea amândurora/ Născând mişcare, s-au născut lumine" (Eterna pace).

Viziunea cosmogonică eminesciană nu e o ilustrare poetică a acelui motus communis, amintit într-un articol publicistic al său, a unor precepte astronomice ştiute de toată lumea. Roata eminesciană nu presupune nici ea o învârtire mecanică, poetul nevalorizând doar aspectul denotativ general al simbolului.

La roat*ă* şi la adiacentul val se mai adaugă şi crucea care vine să semnifice o întâlnire de principii energetice în contratimp ce duce apoi la rotire şi vălurare (ondulare). Tabloul cosmologic se transformă, la Eminescu, în unul ontologic, care cunoaşte şi o scară ierarhică a manifestărilor: acţiune şi reacţiune liniară ce se întâlnesc de-a curmezişul în cruce, una generând prin mişcare rotaţie, iar cea de-a doua ondulaţie.

Poetul a recurs probabil la sugestiile Părinţilor Bisericii, ale Sf. Augustin sau ale filosofilor Evului mediu care vedeau în cruce o pecete cosmică (Grigorie de Nyssa). Utilizând forţa totalizantă a simbolului, crucea fiind al treilea din cele patru simboluri fundamentale (centru, cerc, cruce, pătrat), el valorizează atât cinetismul ei extraordinar oferit de posibilitatea de a se înscrie în cerc, centrarea temeinică şi absolută pe care o asigură prin încrucişarea celor două axe, contrapunctarea puternică a direcţiilor şi a orientărilor spaţiale pe axa est-vest şi temporale pe axa de rotaţie a lumii sud-nord. Schema fenomenologică a mişcării efectuate în cele trei ipostaze cinetice: mişcare liniară în dublu sens, adică în cruce, mişcare ondulatorie prin x-urile relative ale transformării (într-o însemnare manuscrisă ni se vorbeşte despre miracolul transformismului sub formă de convertire a unei puteri în alta şi de transubstanţiune ca naştere dintr-o substanţă singură a unei alte substanţe) o găsim într-o ciudată înlănţuire de ecuaţie:

„Dumnezeu e puterea care lucrează în linie dreaptă - Tatăl; o altă putere egală, dar în direcţie crucişă i se opune - Fiul

Rezultanta: - Paralelogramul de puteri; <u>Sfântul Duh</u>

Nebuloasă - Un singur individ mecanic. Acţiune. Tatăl.

Sistem Două individe mecanice - acţiune - reacţiune, Fiul

Rezultanta Sfântul Duh = organismul

Duhul Sfânt <u>purcede</u> ca rezultanta <u>din Tatăl şi din Fiul</u>

Din acţiunea Tatălui (linia dreaptă) s-a născut reacţiunea Fiului (linie dreaptă în sens invers) şi rezultanta Sfântului Spirit (de-a curmezişul Cruce)

Acţiune egal reacţiune.

Linie dreaptă x I = Rotatorie

roata x X

Linie dreaptă x I = ondulaţie

$$\underline{\text{Rotatorie x } X^2}$$
$$2$$

<u>*Crucea şi moara de vânt*</u>. Moara de vânt nu e decât o cruce pe care-o mişcă vântul" (Ms. 2255).

Universul prinde fiinţă datorită ieşirii din întuneric printr-o aprindere de lumină realizată de rotirea unei mari cruci ce asigură mişcarea, echilibrarea şi transformarea (transubstanţierea) puterilor. Universul este, prin urmare, o mare cruce rotatorie şi ondulatorie. Zborul Luceafărului, mişcarea lui interspaţială nu e în linie dreaptă sau în cerc, ci în valuri care configurează un mare cerc ondulatoriu: „Şi, din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine, Vedea, ca-n ziua cea dintâi, /Cum izvorăsc lumine; // Cum izvo-rând îl înconjor/ Ca nişte mări, de-a-notul..." (Lucea*fărul).*

Se obţine - în planul imaginarului poetic - un macrocerc închis perfect în sine, de o omogenitate desăvârşită şi bine centrat, centrul fiind un punct zero absolut în care nu există timp şi spaţiu. Demiurgul este el însuşi acest Centru, ca subiect al cunoaşterii pure închis monadic în sine, ca ascultător al propriului plâns răspândit sferic: „De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-şi". Este deci un cerc existenţial sui generis, a cărei învârtire sferică propagă undele dinspre centru şi înspre centru, într-o cumpănă ideală a acţiunii / reacţiunii.

Roata cosmică nu este decât anologul schopenhauerian al roţii lui Ixion, de care scăpăm numai printr-o scoatere bruscă din cursul neîntrerupt al voinţei şi printr-o smulgere din sclavia acesteia, datorată numai experienţei (plăcerii estetice). Subiectul actului de voinţă seamănă întru totul cu Ixion legat de roata care se învârteşte tot timpul, cu Danaidele care toarnă în permanenţă apă pentru a umple butoiul fără fund sau cu Tantal chinuit veşnic de sete. Doar starea de atingere a condiţiei divine obţinută prin contemplaţia şi intuiţia estetică face să oprească învârtirea roţii lui Ixion: „Aceasta este starea lipsită de durere pe care Epicur o susţine ca fiind identică cu binele suveran şi cu condiţia divină; căci atât cât durează aceasta, scăpăm de asuprirea umilitoare a voinţei, semănăm cu nişte deţinuţi care sărbătoresc o zi de odihnă şi roata lui Ixion de care suntem legaţi nu se mai învârteşte (Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* Iaşi, 1995, vol. I,p. 212).

Odată obţinut acest punct maxim al cunoaşterii pure, orice lucru particular şi individual care cunoaşte dispar; nu mai rămân decât ideea şi subiectul care cunoaşte pur, ca obiectivitate a voinţei aflate în acest grad: „Iar Ideea este sustrasă nu numai timpului, ci şi spaţiului, căci nu imaginea sa spaţială şi trecătoare se prezintă în faţa ochilor mei şi îmi vorbeşte, ci expresia sa, semnificaţia sa pură, fiinţa sa intimă; iată ceea ce constituie, la drept vorbind, Ideea, ceea ce poate fi identic, în pofida deosebirii raporturilor de întindere pe care le prezintă forma" (Ibidem, p. 226).

„Numai dacă vremea ar sta locului am putea vedea lămurit ce-i etern", se constată în Archaeus.

Demiurgul eminescian este ideea întrupată şi centrată în Ea însăşi, independentă total de timp şi spaţiu, este identicul şi unicul, arheul ca principiu general, „semnificaţia pură" şi „fiinţa intimă" a Universului. Încercuirea absolută e realizată printr-o închidere absolută în El însuşi. Aventura dezlegării de nemurire a lui Hyperion înseamnă o lipsă (momentană) de înţelegere a acestei insubordonări timpului şi spaţiului - imobilismului ideii -punctului arheal unic: „Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte".

Or, procesul de cunoaştere a Universului presupune o cuprindere, ceea ce determină adunarea în cruce a direcţiilor spaţiale, apoi încercuirea care semnifică transmutarea finitului (pătratului) în infinit (cercul). Iată de ce prima lecţie pe care i-o dă Marele Seraf, trimis al Domnului, feciorului de împărat (fără de stea) e acea de iniţiere în cuprindere: „Cum Dumnezeu cuprinde (subl. n.) cu viaţa Iui cerească/ Lumi, stele, timp şi spaţiu **ş-**atomul nezărit,/ Cum toate-s el şi dânsul în toate e cuprins,/ Astfel tu vei fi mare ca gândul tău întins" (Povestea *magului călător în stele).*

Povestea magului călător în stele defineşte memorabil raportul dintre poetul-geniu şi Dumnezeu ca două centre analogice: „Când cartea lumii mare Dumnezeu o citeşte / Se-mpiedică la cifra vieţi-ţi far' să vrea. / În planu eternităţii viaţa-ţi greşală este... / De zilele-ţi nu este legat-o lume-a ta / Genii beau vinu-uitării, când se cobor din ceruri"... Identitatea absolută o asigură extinderea gândului, prin care poetul este mare. Nemărginirea de gând este *pusă* în fiinţa lui în care salăşluieşte „o lume în lume". Aşa cum Dumnezeu cuprinde lumile, stelele, timpul, spaţiul şi atomul nezărit într-o identitate desăvârşită cu acestea, într-o unitate in-ter-identitară de fapt („Cum toate-s el şi dânsul în toate e cuprins"), tot astfel geniul e o entitate bazată pe identitatea cu gândirea lui, cu sufletul, al cărui spaţiu e însuşi el: „A geniului imperiu: gândirea lui - anume; /A sufletului spaţiu e însuşi el..." E o inter-identificare eu-gândire, imperiul gândirii fiind spaţiul sufletului.

Georges Poulet definea romanticul drept „o fiinţă care se descoperă ca fiind centru". Centrul are proprietatea de a se adânci, de a fugi pe loc şi această mişcare şi extensiune a lui în cadrul cercului simbolizează spiritul, devenirea eului. „Eu sunt punctul central, izvorul sfânt", afirmă prin personajul său Astralis Novalis, iar Jean-Paul opinează că „din totalitatea fiecărui om, reiese şi scânteiază un punct esenţial, un focar, un punctum saliens, în. jurul căruia părţile secundare se vor desena treptat" Acelaşi punct saliens arheal era imaginat şi de Eminescu în Archaeus.

Mişcarea de rotaţie a monadei în jurul ei însăşi, „nevoia de a înţărcui şi de a cultiva viaţa" este înrădăcinată, după Goethe, în fiecare fiinţă. Tensiunea dintre centru (punct) şi cerc (sferă), dintre eu şi non-eu, îndreptarea gândirii către ea însăşi, către propriul „imperiu" apare şi la Eminescu. Contragerea (cuvântul e eminescian şi se găseşte în *Povestea magului călător în stele)* în punct şi extinderea acestuia spre periferie, spre cerc apar ca două mişcări complementare, căci con-vergerea şi divergerea spiritului nu este lineară; este mişcarea unui punct care devine sferă: „Anvergura finală a omului nu poate fi măsurată decât dacă este redată metamorfoza progresivă care îl face să treacă de la starea de punct la aceea de cerc sau de sferă" (Georges Poulet, Metamorfozele Cercului, Bucureşti, 1987, p. 138-139).

O cuprindere ideală, dătătoare de omogenitate şi identitate nu poate avea loc decât într-un spaţiu în-cercuit, conform preceptului eminescian: „Roata chiar în aceeaşi clipă e în toate locurile cuprinsă de ea". Deci numai roata asigură o existenţă simultană prin simpla cuprindere circumstanţială a tuturor locurilor, prin contopirea timpului şi spaţiului în ceva identic, Dumnezeu se identifică Crucii şi Roţii, ca ceva totalizant, centralizant şi simul-taneizant. Cuprinderea tuturor punctelor este axială (verticală şi orizontală) şi circumferenţială, deci în cruce şi în cerc, căci amândouă sunt capabile să cuprindă finitul şi infinitul, cotingentul

și transcendentul. Constantin Barbu găsea pe bună dreptate o analogie între roata eminesciană și roata de foc, hestia: „Prin cuvintele „în aceeași clipa" și „toate locurile cuprinse de ea" avem o identificare fulgerătoare a timpului-spațiu, așa cum numai roata de foc, „hestia" *(ca ousia și ca hes*-to) ar fi putut-o proiecta. Simultaneitatea acestei prezențe imaginar-dinamice e ca acea „abstragere de la tot", asemenea Dumnezeului din *Sărmanul Dionis* comparat, el însuși, cu o roată „ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc veșnic" (Constantin Barbu, *Eminescu poezie și nihilism,* Constanța, 1991, p. 169).

Totalizarea presupune în chip dialectic o centralizare și sincronizare sau simultaniezare, care asigură identificarea (centrali-zantă). Demiurgul, așa cum apare în *Sărmanul Dionis* con-cen-trează toate locurile la un loc și, dacă omul e cel ce cuprinde un loc în vreme, el este cel ce cuprinde vremea la un loc („asemenea unui izvor a căror ape se întorc în el însuși", de unde și sugestia frecventă la poet a râului circular al vremii), este vremea însăși: „Omul are-n el numai cer, ființa altor oameni viitori și trecuți, D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni și ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăși, cu tot ce se-ntâmplă-n ea: dar vremea la un loc, asemenea unui izvor a cărui ape se întorc în el însuși, ori asemenea roții ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc vecinic. Și sufletul nostru are ve-cinicie-n sine - dar numai bucată cu bucată. Închipuiește-ți că pe o roată mișcată-n loc s-ar lipi un fir de colb. Acest fir va trece prin toate locurile prin care trece roata învârtindu-se, dar numai în șir, pe când roata chiar în aceeași clipă e în toate locurile cuprinse de ea".

Cercul omului e unul des-centralizat; el cuprinde veșnicia doar „bucată cu bucată", doar în șir, adică numai în anumite clipe disparate (și disparente). Situarea lui e circumferențiată nu și centralizată; este chiar înscrisă eternului. Cercul Demiurgului apare, spre deosebire de acesta, temeinic circumscris și înscris, astfel ca toate cercurile (concentrice) că fie supuse centrului. Dacă omul deține Cercul bucății (cu bucata), cercul șirului exterior (de pe cercumferință), Demiurgul stăpânește Cercul Întregului (din circumferință). De aceea într-o variantă a *Luceafărului* apare micul cerc (al eului uman, al Cătălinei), în comparație cu Marele Cerc (al Demiurgului, al lui Hyperion). De altfel, Moș îo-sif, personajul nuvelei eminesciene cu același nume, vorbește despre faptul că D-zeu a făptuit mai întâi „o roată neînsemnată" care este Pământul și apoi „roata cea mare" a sistemului cosmic.

Roata omului, care - în sens schopenhauerian - e roata lui Ixion sau roata Danaidelor și a lui Tantalus, e roata suferinței, zădărniciei, eforturilor sisifice, e, într-un cuvânt, roata timpului și de-venirii. Roata Demiurgului este, însă, al unui Timp concentrat în sine însuși, este roata revenirii (la Unu și Identic). Este cercul marilor virtualități, al izvorârilor, curgerilor și întoarcerilor la izvor, adică un cerc nu atât al existentului, cât al existibilului.

Cu aceasta am ajuns, însă, la altă treaptă a ontologizării intense, căci eul, supus devenirii, adică confruntării cu Timpul ca prim prag ontologic, caută înfrigurat centrul, eul se mută din cercul strâmt al contingentului sau chiar din Marele Cerc al Demiurgului, în care a cutezat să se transpună imaginar, ca eminescianul Dan-Dionis, într-un cerc intermediar de felul mandalei budiste și tantrice. Zicem intermediar, căci în mandala, reprezentarea spațială a lumii se împăca cu reprezentarea forțelor divine actualizate. Mișcarea în mandala permite depășirea tuturor antinomilor (unu/multiplu, întreg/parte, concentrat/difuz ș.a.) și asigură o iluminare spirituală finală. Prin combinația de cercuri și pătrate (lotuși), se sugerează unitatea contingentului și transcendentului, a materiei și spiritului în trionticitatea acestuia: Om-Cosmos-Dumnezeu. Având o semnificație sintetică dinamogenă și psiha-gogică (cf. *Dicționarului de simboluri* al lui Chevalier și Gheebrant), ea stimulează *ascensiunea spirituală* și interiorizarea vieții printr-o „treptată concentrare a multiplicității în unitate": eul reintegrat în tot, totul reintegrat în eu" (vol. 2, p. 266). Impedimentele de valorizare a Marelui cerc dispar prin actul de inițiere meditativă și spirituală până la atingerea centrului și a pragului cunoașterii absolute, care se adaugă cunoașterii rațiunii originare a lumii. Atingerea centrului înseamnă regăsirea sensului vieții.

C. G. Jung configurează procesul de pătrundere a sinelui anume ca o *mandală* în care importantă este descoperirea centrului sau a ceva central, care să se identifice unei imagini vii a sinelui. Lumea mea apare ca o monadă: „Mandala reprezintă această monadă și corespunde naturii microcosmice a sufletului" (C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții,* București, 1996, p. 204). Toți pașii noștri duc înapoi la punctul de mijloc. Mandala este centrul, reprezentând expresia tuturor drumurilor: „Între anii 1918 și (aproximativ) 1920 mi-a devenit limpede că ținta dezvoltării psihice este Sinele. Nu există nici o dezvoltare lineară, ci numai o apropiere circulară, o „circumambulație" (circumbulation) a Sinelui. O dezvoltare într-un singur sens există în cel mai bun caz la început; ulterior, totul indică înspre centru. Această recunoaștere îmi conferi stabilitate și treptat se instaura din nou liniștea interioară. Știam că atinsesem, prin mandala ca expresie a Sinelui, punctul ultim la care îmi era dat să ajung" (Ibidem, p. 205).

Drumul lui Eminescu este, esențialmente, drumul spre centru, drumul spre Sinele adânc narcisiac, Hyperion nefiind, după cum am mai arătat, decât un Narcis impersonalizat și inteîectua-lizat. Punctul final al

cercului existenţial eminescian, care e evident punctul de reîncepere, este disperata smulgere imperativă a identităţii în *Odă (în metru antic):* „Pe mine mie redă-mă!" care apare într-o variantă cvadruplat („Pe mine mie însumi redă-mă!"). Voinţa identitară a axială în universul mitopo(i)etic al lui Eminescu, ea apărând ca dublu axială, sub formă de cruce, pe o direcţie orizontală desfaşurându-se căutarea propriu-zisă a sinelui (narcisiac), iar pe direcţia verticală mişcându-se ascensional eul cosmicizat (hyperionic) consubstanţial Demiurgului. Descentrării i s-a opus mereu o voinţă de centrare, primejdiei alunecării în neant, în nirvana, i s-a răspuns cu voinţa de regăsire a identităţii, poetul stăruind să pună în cumpănă arătările şi ascunderile fiinţei. Obsesia identicului este suverană, la Eminescu, acesta fiind punctul ultim, centrul (re)intemeietor al fiinţei: „Cu toate schimbările ce le datoreşte un om în persoana sa, totuşi ar vrea să rămână el însuşi... persoana sa. (...) Cine şi ce este acel el sau eu care-n toate schimbările din lume ar dori să rămână tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieţii. Nimic n-ar dori să aibă din câte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alţi ochi, ori să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon... dar să rămâie tot el" (Ar-chaeus).

Rămânerea imperativă în cercul magic al eului, singurul care asigură drumul spre centru prin ieşirea din sfera trionticizată a persoanei, exprimată în relaţiile dintre Eul-Eu, Eul-Tu, şi Eul-Noi (Ceilalţi) sau între Eu, Tu, Altul (în termenii lui Ortega y Gasset), este configurată energic într-o variantă a Glossei:

„Tu prin ani (lin) te strecoară
Nebăgat de nime-n seamă
<Nu-ţi eşi din tine>
Şi din cercul tău
Nici răspunde când te chiamă..."

Ieşirea din cercul magic (mandalic) al propriului eu şi proiectarea ontică în alţii ar trebui să ducă la o pricepere mai adâncă al eului demonic însetat după „dulcile lumine" ale fiinţei Celuilalt, ca în Scrisoarea V: „C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-şi,/ Că o vrea... spre-a se-nţelege însfârşit pe sine însuşi.// (...) S-ar pricepe pe el însuşi acel demon... s-ar renaşte,/ Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaşte..."

Reprezentarea apariţiei unui Altul în fiinţă determină adesea şi configurarea simbolică prin linie, căci se impune şi conceperea devenirii.

Definind *Esenţa* în Logica sa, Hegel precizează că sfera celei dintâi devine o legătură, încă imperfectă, a *nemijlociriişia* mijlocirii: „Totul în această sferă este pus în felul că se raportează pe sine la sine şi, totodată, că s-a trecut dincolo de el - este pus ca o fiinţă a r efl exiei, o fiinţă în care apare un altul şi care apare într-un altul. Este de aceea şi sfera *contradicţiei puse*, contradicţia care în sfera fiinţei este numai în sine". (Hegel, Logica, Bucureşti, 1962, p. 219).

Vorbind despre conceptul fiinţei, aceasta nu poate conta decât pe aceea că este devenire: „În fiinţă avem deci nimicul şi în acesta fiinţa; această fiinţă însă, care în nimic rămâne la sine, este devenirea. Din unitatea devenirii nu trebuie omisă deosebirea, căci, fără aceasta, ne-am întoarce din nou la fiinţa abstractă. Devenirea este numai punerea a ceea ce este fiinţa potrivit adevărului ei". (Ibidem, p, 179). Devenirea nu e o simplă devenire, ci are un rezultat. Ceva devine un Altul, iar acesta fiind el însuşi un ceva, devine şi el un altul, procesul desfăşurându-se la infinit Această infinitate este o infinitate rea, căci nu reprezintă decât negarea finitului care are însă facultatea de a se naşte din nou. Progresul Ia infinit se opreşte la exprimarea acestei contradicţii pe care o conţine finitul: gândirea ia un curs monoton întâlnind o limită, trecând peste ea, apoi întâlnind o altă limită şi trecând şi peste aceasta şi aşa la infinit.

Infinitatea rea ar putea fi simbolizată de linie, în timp ce infinitatea cea bună poate fi reprezentată de cerc. Noica se întreba însă dacă viciul linearităţii nu poate fi şi el al circularităţii şi dacă pot fi identice cercul infinităţii rele care ţine de revenirea în acelaşi punct luând forma de spirală şi cercul infinităţii bune care este unul al integrării. Primul e un cerc vicios, putând fi exemplificat prin regresul la infinit sau prin principiul cauzalităţii. Or, tocmai cercul bun înfrânge, acum, gândirea cauzalistă. „O gândire în cerc, şi care nu e un cerc viţios, califică întoarcerea unui lucru la sine ca la un capăt de drum şi nu ca la un reînceput. O gândire în cerc nu se reia permanent, nu-şi redeschide statornic bucla, ci tocmai că şi-o închide. Întorcându-se la sine, după toată maturitatea călătoriei, gândul se „împlineşte". Termenul ultim e şi primul, dar câştigă caracterul de-a fi ultimul, fără a mai fi regăsit ca primul. Este propriul gândirii filosofice să facă aceasta, şi e caracteristic, în schimb, că tocmai filosofia, care caută cercul cel bun, denunţă cercul viţios, în special sub chipul regresului la infinit. Cu alte cuvinte, ceea ce caută filosofia este cercul, dar ce condamnă este circularitatea" (Anti-Geoethe, vol. II, cap. VI, Devenire, infinitate, cerc, în „Viaţa românească", 1999, nr. 7, p. 92).

Spiritul eminescian apare, în Memento mori, ca necesar în timp, încercând să sesizeze conceptul pur; timpul apare ca fiind soarta şi necesitatea spiritului care nu este încă împlinit în sine. Conştiinţa de sine pune în mişcare, în cadrul conştiinţei, nemij-locirea însinelui şi fortifică în interior certitudinea-de-sine a spiritului. Cercul mic al (in)sinelui (conştiinţa de sine) pune în mişcare Cercul Mare al Conştiinţei, al Eului înţeles ca Eu.

La Heidegger, fenomenele sunt concepute, dimpotrivă, ca desfăşurări concentrate (nu din unul în altul în mod cauzal) în sensul aristotelicei Evepyeia. Definiţiile conceptului se înscriu într-o circularitate generală care decurge din dispunerea în trepre descendente de la nedefinit către definit. E o circularitate derivată din însuşi caracterul cunoaşterii înţeles ca un fenomen originar de centrare (a se vedea Martin Heidegger, Timpul imaginii lumii, Bucureşti, 1998, p. 79).

Eminescu cade în cercul vitios al infinităţii rele, al Altuia monoton hegelian reluat în mereu Altul, de unde însă se înalţă imediat în cercul infinităţii bune al Sinelui redat sieşi, esenţei sale adevărate, purităţii narcisice ideale.

Într-o variantă şi a Scrisorii V, găsim versuri revelatoare care conjugă căderea cu rotirea care fac ca jalea ce pătrunde universul să se transforme în „armonia cea din sfere": „...În momentele supreme / Pe când simte că adâncul trage-n jos întreaga lume/ Ce atârnă de un cântec şi de-o jale fără nume// (...) Că rotirea ei îi taie dureros a ei cădere,/ Că din jalea ei se naşte armonia cea din sfere. / Pe când soarele de-a dreptul - / Soarele-i atras de-a dreptul de-ale chaosului văi / (...) Când prin sufletul lui trece trista muzică de sfere./ Şi când simte cum că lumea e atrasă de durere/ De tot cade mereu cade, părăsită de-a ei zei,/ Deşi totul se-nvâr-teşte ca şi-n ziua cea dintâi".

E o viziune originală, structurată contrapunctic pe o cădere *tăiată* de o rotire care reiterează învârtirea din ziua cea dintâi, adică armonizatoare de fiinţă. Rotirea imprimă un sens valorizator căderii, augmentând pe de altă parte tragismul acesteia prin accelerare ritmică („De tot cade, mereu cade...") şi prin sugerarea dezeificării („părăsită de-a ei zei") şi a imitării „învârtirii" primi-gene. „Ca un maistru ce-asurzeşte în momentele supreme,/ Pân-a nu ajunge-n culmea dulcei muzice de sfere,/ Ce-o aude cum se naşte din rotire şi cădere" din Scrisoarea Veste, după cum observa şi Ioana Em. Petrescu, o proiecţie a viziunii nietzschene a identificării în manieră absolută cu Unu şi a unităţii primordiale cu muzica, ce sub influenţa apolinică a visului se traduce într-o viziune simbolică.

Gândul eminescian nu poate opera apropierea de Unu decât prin demersul kantian-fichtean al reprezentării prin negaţiuni: „Cantităţile infinite nu sunt reprezentabile prin nici o gândire omenească; ele sunt negaţiuni: infinitul spaţiului, infinitul timpului, infinitul cauzalităţii nu sunt decât negaţiuni şi toate negaţiu-nile sunt infinite. *Negaţiunea sau infinitul - Poziţiunea sau finitul"* (Fragmentarium, p. 355).

La Eminescu, găsim totuşi, în disonanţă cu această însemnare manuscrisă, o infinitate bună reprezentabilă prin cercuri. Anume astfel este reprezentat universul de Sărmanul Dionis, care caută cheia potrivită pentru a-şi asigura accesul la Absolut, tot punând degetul în centrul unor cercuri astrologice din Architectural cos-micos sive astronomiae geontricae compendium: „Pe o pagină găsim o mulţime de cercuri ce se tăiau, atât de multe încât părea un ghem de fire roş sau un păinjiniş zugrăvit cu sânge. Apoi îşi ridică ochii şi privi visând în faţa cea blândă a lunei - ea trecea frumoasă, clară pe un cer limpede, adânc, transparent, prin nouri de un fluid de argint, prin stelele de aur topit. Părea că deasupra mai sunt o mie de cercuri, părea că presupusa lor fiinţă transpare prin albastra-i adâncime... Cine ştie - gândi Dionis - dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare de a te transpune în adâncimile sufleteşti, în lumi care se formează aievea aşa cum le doreşti, în spaţii iluminate de albastru splendid, umed şi curgător".

Şi alţi poeţi ai lumii caută un centru transcendent, o axă centralizatoare, Îl caută, bunăoară, Baudelaire, închis în cercul suferinţei, permanentei insatisfacţii şi decepţii: „Oriunde! Oriunde! Numai să fie în afara acestei lumi" (Paradisurile artificiale). Cercul constrângător şi inhibant al contingentului fortifică conştiinţa identităţii Eului cu Satan („Eu sunt Satan"); în el totul sfârşeşte şi totul este gata să înceapă. Totul constă, după Baudelaire, în „vaporizarea şi centralizarea Eului". Comentând însemnarea din I*nima mea aşa cum este* („Despre vaporizarea şi centralizarea eului"), George Blin vede în ea o intuiţie care împacă „sentimentul de sine şi conştiinţa nedefinită". Baudelaire realizează această beatifică dizolvare în contemplarea Cerului, visarea lui îmbrăcând două forme: fuziunea şi ascensiunea (vezi Baudelaire, Paris, 1939, p. 170). Or, înălţarea întregului suflet spre Cer presupune şi o centralizare opusă *vaporizării.* Această nevoie de concentrare sufletească o simţea şi feciorul de împărat în *Magul călător în* stele: „Când omul risipitu-i, un lut fără suflare,/ Sufletul în afară rămâne surd şi orb..."

Paul Valery invocă figura *rondă* (circulară) a lumii şi cercul oglinditor al apei, care răsfrânge întregul univers şi peste care se apleacă voluptos Narcis.

La Blaga, totul se înscrie într-un cerc în care punctul de început cosmogonic coincide cu punctul final escatologic. Autorul Poemelor luminii se concepe ca un mag în mijlocul Cosmosului, iar Marele Orb merge prin inima lumii. Lumea blagiană se întoarce mereu spre punctul originar.

Tudor Arghezi e copleşit de sentimentul încercuirii eului raportat mereu la Creatorul Suprem, al singurătăţii depline („Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!"), al restrângerii progresive a hotarelor („Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină"). Marele Cerc al lumii devine reductibil la micul cerc al eului, iar punctul final

al mersului prin contingent se suprapune punctului inițial: „Pribeag în șes, în munte și pe ape,/ Nu știu să fug din marele ocol./ Pe cât nainte locul mi-e mai gol,/ Pe-atât hotarul lui mi-i mai aproape.// Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe./ Marea mă-nchide, lutul m-a oprit".

La Bacovia, solitudinea existențială provoacă o restrângere neantizatoare a eului într-un cerc închis al golului (strada *goală,* odaia *goală)* sau chiar numai într-un singur punct („Ascult atent privind un singur punct...") sau într-un indeterminat *nicăieri,* în tăcere originară sau somn vegetativ. Golul e total: „Unic/și trist./ Stau în natură,/ Plecate sunt Orele ființei".

Ion Barbu imaginează o lume creată din „cercuri de mister" (Cercul Geii, Cercul lui Venus, Cercul Soarelui, din Ritmuri constituie un empireu dantesc, cercuri ce se angajează într-un proces continuu de îndoire, fiind rupte din originarul „cerc al puterilor latente". Nu e, la el, o încremenire aleată, parmenidiană, ci o configurație geometrică orfizată, străbătută de corul sferelor celeste sau de sunetele de chei cu care deschide cercurile: „Capăt al osiei lumii/ Ceas alb, concis al minunii,/ Sună-mi trei chei/ Certe, sub lucid eter/ Pentru cercuri de mister".

Meditând asupra celebrului crochiu al lui Leonardo da Vinci, Nichita Stănescu se întreabă „de ce se înscrie omul într-un cerc" și își răspunde: „Înaintarea roții reprezintă un sens al ascensiunii umane. Subsumarea aripei roții ne duce cu gândul la artifex, la semnificația constructivă a ființei umane" (Nichita Stănescu, Fiziologia poeziei, București, p. 70). Altă dată, poetul Necuvintelor vorbește despre neputința de a stabili Centrul lumii: „- Dar unde este centrul Universului?/ - În Univers orice punct este centrul lui" (Ibidem, p. 300). Cercul apare ca vid, la Nichita Stănescu: „Vulturul avea în aripă o gaură rotundă,/ cum cercul de aur prea strâmt/ al coroanei pentru fruntea împăratului" (Clepsidra). Maiestate e aici, sugerează poetul, vanitate, lipsă de sens, trecere iremediabilă, trecere a nimicului spre nimic. E o rană care afectează ființa și care, printr-o presupusă mărire, o înghite. Este un cerc-vid înghițit tot de ființă. La Stănescu, apare și cercul fricii existențiale: „Eu am văzut o piatră/ și m-am înspăimântat de visul ei,/ materia se zvârcolea, se zvârcolea, se zvârcolea/ de visul ei/ și spaima mă recucerea/ cum cercul tot în rotunjimea sa/ pe al său punct, pe al său punct" *(Secundețea).*

Nietzsche concepe ființarea (ființa ființării ca ființă) ca o eternă reîntoarcere a aceluiași, căci nu întrezărește vre-un scop determinat, ca nefiind supusă devenirii, curgerii. Clipa cea repede ce ni s-a dat, este, atât la Nietzsche cât și la Eminescu, singurul reflex al eternului. Drumul lui Zarathustra este un drum al întoarcerii la sine însuși, un drum circular al egalului cu sine. E, prin urmare, un drum tragic care trece prin „asfințitul său".

Animalele cu care viețuiește în peșteră îi vorbesc despre o închidere în sine a inelului ființei care „rămâne în veșnicie credincios sieși", despre o veșnică învârtire a cercului ființei: „Totul merge, totul vine din nou, roata ființei se învârte veșnic. Totul moare, totul înflorește iar, ciclul ființei se perindă în veșnicie". Clipa e o reluare a existenței, căci aceasta seamănă cu o sferă; e sfera lui acolo care se desfășoară în jurul fiecărui aici, ceea ce permite prezența pretutindeni a centrului: În fiece clipă începe existența, în jurul fiecărui aici se desfășoară sfera lui acolo. Centrul este pretutindeni. Poteca veșniciei e întortocheată" (Friedrich Nietzsche, *Așa grăit*-a Zarathustra, Ed. Antet, f.a., p. 200). Așa cum precizează Otto Poggeler în volumul său Drumul gândirii lui Heidegger (București, 1998, p. 96), cercul care se închide odată cu eterna reîntoarcere este un circulus vitiosus deus, căci în reîntoarcere nimic altceva nu revine decât voința de putere însăși: „voind a fi în modul eternei reîntoarceri, aceasta își află suportul în sine".

Ca și Zarathustra, „nebunul" și „poetul" care este *afirmătorul cercului veșnic,* poetul nostru învârtește uriașa roată a vremii, surprinzând tot la miez de noapte cântecul melancolic al cursului repețit al istoriei, văzute de asemenea ca aternă reîntoarcere: „Dar la ce să beau din lacul ce dă viață nesfârșită, / Ca să văd istoria lumii dinainte repețită, /Cu aceleași lungi mizerii s-obosesc sufle-tu-mi mut?/ Și să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor. Și toate/ Cu virtuți, vicii aceleași, cu mizerii repetate.../ Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut" (Memento mori).

Modernitatea poeziei eminesciene stă în revelarea spontană a cântecului melancolic al cursului repezit al istoriei, a „melodiei neîntrerupte a vieții interioare" de care vorbea Bergson în te rire, în ajungerea efectivă la „*acel ceva din el însuși* care constituie singura materie a artei" (expresia este din Contra Sainte-Beuve de Marcel Proust). Gaston Bachelard vorbea despre faptul că nu ne place să mergem de multe ori în centrul intimității noastre și să coborâm până în taina cea mai ascunsă a eului nostru. Oricum, poeții fac stăruitor acest lucru, explorând pragurile profunzimilor psihice, paradisurile și infernurile sufletului. Igitur al lui Mal-larme coboară, bunăoară, „scările spiritului uman, se duce până în adâncul lucrurilor ca un „absolut" ce este, „iar lucrul cel mai surprinzător în terapeutica visului, în stare de veghe este că acei care suferă în profunzimile inconștiente sunt și sei care le explorează cu cea mai mare dificultate. Subiecții normali coboară mai repede până la reprezentările mitologice" (Gaston Bachelard, *Pământul și reveriile voinței,* București, 1998, p. 294).

Eminescu este poetul care coboară în ambele stări: cea a profunzimilor abisale și cea reprezentărilor mitologice. Poemele *Andrei Mureșanu* și *Mureșanu* îmbină contrapunctic aceste scări, eroul eminescian coborând în sufletul său frământat, scormonind în lava amară a gândurilor și răsfrângând în cântarea lirei sale

„vocea măreaţă" a râului circular al vremii, râul invizibil ce vine îndărăt din viitor spre trecut: „Cântarea? Cea mai înaltă şi cea mai îndrăzneaţă/ Nu e decât răsunet la vocea cea măreaţă/ A undelor teribili, înalte, zgomotoase/ A unui râu, ce nu-l vezi. -Sunt undele de timp/ Ce viitoru-aduce, spre-a le mâna-n trecut", apoi proiectându-se în spectacolul himeric al unei călătorii pe mare în cadrul căruia apar Regele Somn, Delfinul, Ondina, Sirena, Călugărul, Chipul. Regele Somn este cel care vorbeşte ascetului despre datul fatal care-i marchează sufletul mereu frământat: fiinţa (Chipului) reapare mereu în ochiul lui himeric, firul vieţii se reînoadă, oricât ar renega-o în mod ascetic: „Nu ştii cine e dânsa? - Un capăt e, de aţă,/ Din sufletul naturii care ni dă viaţă;/ În orice fiinţă este, deşi nu ştii, ascete,/ Nu poţi să ştergi viaţa cu-al gândului burete.../ Reneagă a ta viaţă, dispreţuieşte-o-n piept.../ Din raze se încheagă şi-ţi vine înderept". Idilele dintre Delfin şi Ondină care se sărută pe mare, dintre Călugăr şi Chip sunt ritualice, sunt iniţieri în implacabilitatea legării de fiinţă şi pătrunderii acesteia în sufletul chinuit de asceza impusă. Chipul este însuşi chipul Fiinţei, proiectat într-o fantasmă romantică ce apare într-o visată luntre trasă de lebezi, reiterare intertextuală a cunoscutei luntri a germanicului Lohengrin.

Fiinţa Lumii curge circular, La Eminescu, întrupându-se în fiecare suflet, adică re-înfiinţându-se, luând chip de viaţă. Despre acest fapt vorbeşte în finalul poemului Regele Somn, care nu-i decât o proiecţie lirică a lui Ruben din *Sărmanul Dionis,* a lui moş Iosif din nuvela omonimă şi a Bătrânului din Archaeus, care-i iniţiază pe tinerii lor ascultători anume în taina revărsării sufletului lumii, a unui Archaeus al călătoriilor vecinice, a unui Ahasfer al formelor, a cugetării lui Dumnezeu sau a unui fluid şi el vecinic, arheal în sufletul uman: „De fuge ziua - vine când ochii ţi-ai închis/ Oricât te scuturi, oare nu-ţi poţi ieşi din piele/ Căci te fac jucărie zburdălniciei mele./ Acopere tu ziua cu-a gândului tău ceaţă - / Eu vecinic treaz, din visu-ţi voi face o viaţă". Omul, după cum am văzut, are în el numai şir fiinţa altor oameni şi trecuţi. Bătrânul din Archaeus vorbeşte despre existenţa „unui şi acelaşi punctum saliens care apare-n mii de oameni, dezbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit" care „mişcă căile, le mână una-nspre alta, le părăseşte, formează altele nouă, pe când carnea Zu-grăviturilor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică". într-o însemnare manuscri-să, fiinţele umane apar ca forme mai mici de tranziţie a unei fiinţe unice care se răspândeşte asemenea unui râu curgător, iar cursul naturii ca un cerc din forme prin care materia trece ca prin nişte puncte de transiţiune: „Schema cursului naturii este un cerc de forme prin care materia trece ca prin puncte de transiţiune. Astfel, fiinţele privite în sine sunt asemenea unui râu curgător pe *surafaţa* căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei fiinţe supt care undele râului, etern altele, formează o bătătură, singură ce dă consistenţă acestor umbre şi totuşi ea însăşi într-o eternă tranziţie, într-un pelerinaj din fiinţă în fiinţă, un Ahasver al formelor lumii. Acum, căutând la organele acestei fiinţe, găsim asemenea că ele sunt ca părţi constitutive ale întregului, forme mai mici de tranziţie - prin urmare, esenţa fiinţelor este forma, esenţa vieţii trecerea, mişcarea materiei prin ele. După care principiu însă se construiesc aceste forme - care-i sensul teleologiei în mişcarea şi secreţiunile materiei?"

Este absolut logic ca un univers conceput ca o roată („Se ştie că sistemul Universului e o roată - dar fără spiţe") să conţină cercuri de forme concentrice (sau care „se taie", ca în *Sărmanul Dionis),* prin care materia să se mişte ca prin puncte (etape) de tranziţiune şi să fie traversată de râuri circulare care reprezintă bineînţeles Timpul.

Ne întrebăm acum, la capătul lungii incursiuni în sfere de conotaţii simbolice a motivului cercului, care este un cerc ontologic, în ce măsură Eminescu se apropie de adevărul ştiinţific ca atare. Aceasta nu contează când e vorba de un imaginar. Oricum, curiozitatea ne împinge spre o verificare de această natură.

Albert Einstein se întreba, în finalul expunerii elementare a *Teoriei relativităţii,* dacă ne putem imagina un spaţiu sferic în care toate punctele să fie echivalente şi el însuşi să fie finit (de volum finit) fără a avea limite. Răspunde pozitiv, precizând ca nu se poate spune nimic despre structura geometrică a universului, dacă nu se presupune cunoscută starea materiei. Dată fiind existenţa câmpurilor de gravitaţie, deci o anumită distribuţie a materiei, s-ar putea vorbi doar de un „univers cvasi-euclidian" care ar fi spaţial infinit. Un asemenea n-ar putea fi populat peste tot cu materie: „Dar universul nu este cvasi-euclidian dacă densitatea medie a materiei diferă oricât de puţin de zero. Calculul ne arată, dimpotrivă, că el va fi necesarmente sferic (sau eliptic), dacă materia ar prezenta o densitate uniformă. Întrucât în realitate materia nu este reprezentată uniform, universul real nu prezintă în mod riguros proprietăţile unui univers sferic; el trebuie să fie cvasisferic. Dar el va trebui în mod necesar să fie finit. Teoria oferă chiar o corelaţie simplă între întinderea universului în spaţiu şi densitatea medie a materiei" (Albert Einstein, Teoria relativ*ităţii, o expunere elementară,* Bucureşti, 1992, p. 91).

Acest cvasi einsteinian nu umbreşte în vreun fel imaginarul eminescian constituit dintr-o învârtire sferică ontologizată a universului. Căci continuă să ne emoţioneze acest cer circular, unic şi solitar, dezvoltându-se platonician în modi circular şi având virtutea de a se uni cu sine, de a-şi ajunge sieşi şi de a se cunoaşte şi iubi în limitele armoniei (Timaios). Eminescu asigură, în cadrul mitopo(i)eticii sale, situarea în centrum mundi prin conceperea universului ca cerc, sferă sau ca roată (fără spiţe).

TAINA (NONSENSUL ŞI NIHILISMUL RELATIV)

Sentimentul universal pe care îl generează taina este *neliniştea* care marchează puternic toate actele legate de pătrunderea ei. Simbol al privilegiului puterii şi al participării la putere, ea *neliniştește* atât pe aceia care o deţin cât şi pe cei care se tem de ea (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri,* voi. 3, Bucureşti, 1995, p. 326). Accederea la taină înseamnă sfidarea temerii de mânia Zeului suprem. Prometeu deconspiră, astfel, un secret deţinut de la Themis şi-l eliberează pe Zeus de angoase după ce-l aduce în starea lui de zbucium şi după ce acesta îi rupe lanţurile cu care era legat pentru ca vulturul să-i sfâşie ficaţii.

Ambivalenţa stă în faptul că taina produce nelinişti şi totodată eliberează de ele printr-un efort de ignorare a interdicţiei (supreme) şi de concentrare în propriile orizonturi spirituale, de păstrare a ei care aduce superioritate. Domini prin faptul că deţii, păstrezi taina şi te eliberezi prin mărturisirea ei de angoase.

Or, în zona tainei ca putere, nesiguranţa şi neliniştea pe care o generează se reactualizează mereu, impunând necesitatea eliberării de noile lanţuri care constrâng fiinţa. E un adevăr care-i priveşte atât pe zei cât şi pe oameni.

Omul eminescian intră anume în această zonă a liniştii/ neliniştii, iniţierii/ocultării, revelării/ascunderii Tainei, descoperind întreaga scară a lucrării acesteia: el o desluşeşte în sclipirea *tainică* în soare a florilor „jiuvaeruri în aer", în „taina farmecelor" iubitei în care-i „un nu ştiu ce" şi „un ştiu cum" dar şi într-o formă net existenţială de *crudă taină* ce înşală şi-i aruncă pe toţi în abisul nonsensului („În multe forme - apare a vieţii crudă taină, /Pe toţi ea îi înşală, la nime se distainã" - *Împărat şi proletar;* „Deasu"pra tuturor se ridică cine poate, /Pe când alţii stând în umbră şi cu inima smerită/ Neştiuţi se pierd în taină ca şi spuma nezărită" -Scrisoarea I).

Taina eminesciană apare în dubla înfăţişare de „farmec" de „mister dulce" sau de sclipire solară şi de „enigmă nesplicată a lumii", de tărâm misterios al iluzorului, înşelătorului, nezăritului şi neştiutului. Sensul neantizator se impune odată cu constatarea că enigma vieţii îi munceşte pe toţi cei cuprinşi pe scara umană: „Începând la talpa însăşi a mulţimii omeneşti/ Şi suind în susul scării pân' la frunţile crăieşti, / De-a vieţii lor (subl. în text - n.n.) enigmă îi vedem pe toţi munciţi" (Scrisoarea I).

E, şi în abordarea marii teme a tainei, o dedublare specifică eminesciană: ea constituie un mediu familiar şi totodată un mediu străin şi înstrăinător.

Într-un eseu despre straneitate, Sigmund Freud vorbea despre interfluenţa a două sfere de reprezentare denumite prin heimlich (în germană: intim, familiar) şi unheimlich (straniu). Îndepărtarea de locul liniştit şi plăcut, de ceea ce constituie vatra, trezeşte o spaimă penibilă, neliniştitoare, un sentiment de ceva straniu şi spectral. Pentru Schelling, este tot ceea ce era secret şi ascuns şi s-a manifestat în chip surprinzător.

Sentimentul de straneitate îl naşte conştiinţa repetării identicului, a morţii distrugătoare de identitate, întâmplările fatale şi aspectele înşelătoare ale vieţii. El regenerează narcisismul originar, dedublarea şi sciziunea eului, substituirea acestuia prin oglindire, proiectare în dublul său, în umbră.

Omul eminescian are senzaţia permanentă că este aruncat într-un imperiu al *ciudăţeniei* şi, firește, al straneităţii (în înţeles freudian). Este - bineînţeles - un imperiu al tainei în taină. Ele, tainele revelate, se răsfrâng într-o oglindire reciprocă, se diminuează şi se potenţează ca într-un miraculos proces de meioză şi mitoză care presupune o reducţie sau o sporire prin diviziune structurală. Este o surprinzătoare mise en abîme, aducătoare de a doua perspectivă interioară. Ciudăţenia este starea „normală" a eroilor prozei eminesciene; este o stare de confuzie şi tranziţie între planuri. Dan-Dionis, având şi un nume dublu conform celor două planuri în care se situează şi propunându-şi să afle „misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sunt ascunse în noi" (trecutul şi viitorul concentrate în suflet ca pădurea într-un sâmbure de ghindă şi infinitul reflectat ca cerul înstelat într-un strop de rouă), se mişcă într-un cadru plin de umbre: umbra lui, umbra din perete a portretului tatălui său, umbra moşnegilor care îi spuneau poveşti, umbrele numeroşilor oameni care se încheagă, ca într-un şerpuitor painjiniş roşu, din paginile cărţii de astrologie, umbrele lunii revărsate în dungi lungi şi înguste. „El nu mai era el. I se părea atât de firesc că s-a trezit în această lume. Ştia sigur cum că venise în câmp ca să citească, că citind adormise. Camera obscură, viaţa cea trecută a unui om ce se numea Dionis, ciudat - el visase! „Ah, - gândi el -cartea mea mi-a făcut şotia asta, în urma cetirei ei am visat atâtea lucruri extraordinare. Ce lume străină, ce oameni străini, ce limbă, parcă era a noastră, dar totuşi străină, altă..." Ciudat! Călugărul Dan se visase mirean cu numele Dionis... pare că se făcuse în alte vremi, între alţi oameni! Ciudat!"

Nuvela filosofică abia începe însă prin dialogul lui Dan-Dionis cu propria sa umbră care este „un dialog al cugetărilor lui proprii, el cu sine însuşi": „Ciudat! Această despărţire a individualităţii sale se făcu izvorul unei cugetări ciudate. El fixă aspru şi lung umbra sa... ea, supărată de această căutătură, prinse încet, încet conture pe părete şi deveni clară, ca un vechi portret zugrăvit în oloi. El clipise cu ochii - ea redevenise umbră simplă".

Umbra lui se dedublează, căci se suprapune pe cea a iubitei sale Maria. Cugetările se adâncesc într-o perspectivă vădit metafizică, fapt care-i îngăduie revelaţia că sufletul lui a făcut o lungă călătorie prin mii de

corpuri care s-au transformat în praf. De astă dată vorbeşte însăşi umbra personajului: „Tu ştii, cugetă umbra şi el îi auzea cugetările, ştii bine că sufletul tău din începutul lumei şi până acuma a făcut lunga călătorie prin mii de corpuri din care azi n-a mai rămas decât praf. El singur n-o ştie, pentru că de câte ori s-a întrupat din nou, de atâtea ori a băut din apa fără gust şi uitătoare a Fetei; şi nimeni nu l-a însoţit în uitata lui călătorie decât eu, umbra corpurilor în care a trăit el, umbra ta; cu fiecare ducere la mormânt, cu fiecare naştere am stat lângă ele; am stat la leagănul, voi sta la mormântul tău. Sufletul tău, fără ca azi să şi-o aducă aminte, a fost odată în pieptul lui Zoroastru, care făcea ca stelele să se mute din loc cu adâncul grai şi socoteala combinată a cifrelor lui. Această carte a lui Zoroastru, care cuprinde toate tainele ştiinţei lui, stă deschisă înaintea ta. Veacuri au stat s-o dezlege şi n-au putut pe deplin, numai eu pot s-o dezleg, pentru că vorbeam din părete cu Zoroastru, cum vorbesc astăzi cu tine."

Umbra lui Dan-Dionis, consubstanţială cu cea primordială a lui Zoroastru, este o simbolizare a singurei realităţi a Universului (după cum o concepe Tao). Omul eminescian, în persoana acestui personaj al său, se consideră umbră dintr-un şir de umbre, umbră a destinului universal, monadă spirituală leibniziană, fără „fereastră prin care să poată intra sau ieşi ceva", după cum observa G. Călinescu.

Umbra este o esenţă a fiinţei redusă la jocul dintre lumină şi întuneric („Tu aduci noaptea în zi şi tu aduci ziua în noapte", spune Coranul), această reducţie implicând, bineânţeles, o limitare a ci, o constrângere la posibilitate, o rămânere în zona inconştientului, a „straneităţii" o blocare în identic sau în contrarii. Un atare păienjeniş de proiecţii umbroase care, neducând în zona luminilor conştiinţei, stimulează refularea, zacerea în inconştient şi amână mereu perceperea tainei Universului, în cazul lui Dan-Dionis, a semnului arab de pe doma Domnului. (Cartea lui Zoroastru rămâne mută la toate întrebările lui. Iar îngerii care îl însoţesc în călătoriile lui astrale îi răspund ironic: „De ce cauţi ceea ce nu-ţi poate veni în minte?", „De ce vrei să scoţi din aramă sunetul aurului? Nu-i cu putinţă") Sentimentul vanităţii căutării şi straneităţii este însă recompensat printr-o confraternitate cu cetele îngereşti care se părea că-i îndeplineau dorinţele. El are chiar revelaţia semnului arab care încep să lucească roşu, „ca jăratecul noaptea". Dar totul se prăbuşeşte când cutează să se identifice lui Dumnezeu, cugetare nepermisă care-l face să recadă în contingent, în lumea umbrelor pământene, fenomenologice.

Dan-Dionis descoperă totuşi Taina, tară o singură poartă: poarta după care e ascuns dumnezeu. Deci o taină neîntreagă, parţial ocultată. Determinismul glacial al universului dispare printr-o intimizare a straneităţii, printr-o atragere a acesteia în sfera familiarului. „Cerurile de oglinzi", „straturile albastre pe **pla**fonduri argintoase" străbătute de cetele îngereşti se umplu de „un aer răcoare şi mirositor".

Oglinzile mişcătoare a cerurilor au drept corespondent, în contingent, oglinda mişcătoare a apei, în a căror joc straniu - joc al stării pe loc cu trecerea, a eternului cu vremelnicul, al prezenţei cu absenţa - se proiectează mereu Narcisul eminescian: „În cea oglindă mişcătoare /Vrei să priveşti un straniu joc, /O apă vecinic călătoare /Sub ochiul tău rămas pe loc?" (Diana). Frumuseţile superbe sublunare cu luna care bate pe-un alb izvor tremurător, cu păsările ce se întrec cu glas ciripitor, cu frunzele ce se sărută şi se hârjoană în umbra-adâncă de păduri, cu lumina cea rărită din valuri reci şi umbre noi apar ca o proiecţie a somnului veşnic al miticului Endy-mion, ca o umbră a trecerii zeiţei Diana („Ea trece mândră la vânat /Şi peste spune tară număr / Abia o urmă a lăsat").

Din cunoscuta însemnare manuscrisă eminesciană privind schema cursului năturii, desprindem semnificaţia adâncă a umbrei: ea sugerează nu doar inconsistenţa, nu doar *o formă* dispa-rentă prin care trece materia, ci şi *ideea fiinţei,* prin care se obţine consistenţa ce se sustrage trecerii. Este consistenţa ideii însăşi, surprinsă într-o permanenţă arheală, care apare în chip manifest la suprafaţă *(surfaţă,* scrie poetul). În dedesubtul acestei (meta)i-dei însă râul curge mereu, formând o „bătătură" sub semnul eternei tranziţii. E un Ahasver al formelor lumii, un principiu veşnic al tranziţiunii care impune consistenţa/inconsistenţa lor sub semnul unei unităţi a fiinţei, astfel încât esenţa acesteia este forma, esenţa vieţii trecerea, mişcarea materiei prin fiinţă. (Amintim această însemnare ciudată a poetului din ms. 2287 care pune în cumpănă mobilitatea heracliteană şi încremenirea eleată, păinje-nişul de umbre suspendate şi „bătătura" undelor: „Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de tranziţiune. Astfel fiinţele privite în sine sunt asemenea unui râu curgător pe *surfaţa* căruia sunt suspendate umbre. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, ca ideea unei fiinţe supt care undele râului etern altele formează o bătătură, singura ce dă consistenţă acestor umbre şi totuşi ea însăşi într-o eternă tranziţie, într-un pelerinaj din fiinţă în fiinţă, un Ahasver a formelor lumii. Acuma căutând la organele acestei fiinţe, găsim asemenea că ele sunt ca părţi constitutive ale întregului, forme mai mici de tranziţie - prin urmare esenţa fiinţelor este forma, esenţa vieţii trecerea, mişcarea materiei prin ele").

Enigma vieţii se ascunde, prin urmare, în această ţesătură de fiinţe care apar doar *informă,* în idee, adică sub semnul relativului, tranzitoriului, „suspendării" şi manifestării momentane a ar-heului lumii.

Rosa del Conte observa că geniul eminescian are menirea, în drama aspiraţiei individualităţii către deplinătatea originară pierdută, a efemerului către etern şi a materiei opace şi impermeabile către pura

incandescenţă a stelelor, să traducă prin poezie „năzuinţa după absolut şi neliniştea misterului, care, înainte de a se impune ca atare poetului ca un Absolut de esenţă raţională şi mistică, adică, imprimându-şi semnul de nepătruns asupra lumii, înainte de a se revela ca „taină", ca mister, adică, solicită prin însăşi obscura lui iraţionalitate mintea poetului, o tulbură ca „problemă", o problemă pe care efortul raţional să ajungă s-o descifreze: „De-a vieţii grea enigmă ţie-acuma nu-ţi mai pasă / Căci problema ei cea mare la nimic o ai redus, /Pe când nouă-încă viaţa e o cifră nenţeleasă /Şi-n zădar căutăm răspunsul la-ntrebarea ce ne-am pus..." (Rosa del Conte, Eminescu sau despre Absolut, Cluj-Napoca, 1990, p.91).

Eminescu pune în cumpănă dreaptă, conform principiului echilibrator programatic, cele trei cercuri ontologice: cercul nimicului („La nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură"" - Memento mori), cercul *solstiţial* al eternei reîntoarceri, amintit în acelaşi Memento mori, şi *cercul vieţii,* în care-l reînscrie pe Mureşanu Chipul, fantasmă vorbitoare a propriului eu: „CHIPUL: Nu cerceta zadarnic, nefericite... Taină / E frumuseţea vieţii-mi şi-a sufletului haină. /în taină e amoru-ţi... şi-n vecinic întuneric / Va rămânea fiinţa-mi pentru-al tău ochi himeric". Or, Chipul înfăţişează, în contextul poemului *Mureşanu* care conţine o meditaţie ardentă asupra enigmei existenţei, sinonimizată cu scopul (vieţii noastre), *ţintă* (în lume), pârghie (a lumii), suflet (al lumii), sâmburele (lumii), planul adânc (al universului), chiar Fiinţa.

Cel dintâi cerc este, firește, intens demonizat, cu prezenţa invocată a lui Satan (în *Mureşanu* sau Demonism). Tot atât de demonizate sunt şi celelalte două cercuri, căci farmecul vieţii este şi el un abis, iar eterna reîntoarcere instituie un monoton statut al lui *Aceluiaşi,* al identicului repetat. În acest joc straniu al cercurilor se înscrie şi cercul rotitor al eului, cerc ixionic în care - în ciuda schimbărilor şi interdicţiei divine de a descifra „a vieţii grea enigmă" sau „enigma scumpa" după cum se mai spune în Demonism - el încearcă să dezlege problemele ce le pune spiritul Universului: „Cine şi ce este acel el sau eu care-n toate schimbările din lume ar dori să rămâie tot el? Acesta este poate tot misterul, *toată enigma vieţii* (subl. n.). Nimic n-ar dori să aibă din câte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alţi ochi, să fie altul... numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon... dar să rămâie tot el. Abstrăgând de la dorinţa acestei reamintiri, fiecare-şi are dorinţa împlinită,... căci este indiferent, pentru cel ce nu voieşte memoria identităţii, dacă-i el sau nu-i el rege. El este regele, dacă nu face numai această pretenţie să fie tot el... Iată alt corp, altă minte, altă poziţie, numai că nu eşti tu. Ei, ai priceput ce-i Archaeus?" (Archaeus).

Acest eu mereu absolvit de voinţă este mereu pornit să perceapă enigma vieţii încifrată fie într-o axă a lumii de felul muntelui axial din *Povestea magului călător în stele* sau în Dumnezeu (Demiurg), fiind angajat în şir circular al de-venirilor, re-veniri-lor, sur-venirilor, ad-venirilor, fixat într-o notă din Caietul 2281, f. 80: „Nonens - Fiens - Ens - Defiens – Nonens".

Eul eminescian, în-cercuit în această „horă himerică" (după cum îi zice Constantin Barbu), încearcă mereu să s.e zmulgă din fantasmele, măştile alterităţii, precum în Rime alegorice, Vis, Confesiune sau *Odă (în metru* antic).

Cercul strâmt al eului e depăşit prin intimizarea marelui cerc al Universului, al Departelui, prin neutralizarea progresivă a sentimentului *straneităţii* acestuia ca şi a straneităţii *proiecţiilor* fantasmatice ale propriului eu (vezi Rosa del Conte, Eminescu..., Ibidem).

Contemplând valurile de soare care scaldă munţii Luberonu-lui scufundaţi într-un uriaş bloc de tăcere, Albert Camus se în treba unde este, totuşi, absurditatea lumii. Vorbind la infinit despre ea, precizează autorul Ciumei şi *Străinului,* ajungem să vorbim tot despre soare, de acel punct solar al conceperii universului. Nu poţi fi la nesfârşit un pictor al absurdului, nimeni neputând crede într-o literatură a deznădejdii. Aşa cum nu există materialism absolut, în lume existând ceva în plus pe lângă materie, tot astfel nu există nici nihilism total: „Din clipa când spunem că totul este nonsens, exprimăm ceva ce are sens. A-i refuza lumii orice semnificaţie înseamnă a suprima orice judecată de valoare" (Albert Camus, Eseuri, Bucureşti, 1976,p. 147). A trăi şi a te hrăni este în sine o judecată de valoare. Recunoaştem o anumită valoarea vieţii din clipa în care optăm pentru a dura şi nu acceptăm să murim de foame. O literatură deznădăjduită este imposibilă, căci deznădejdea este tăcută, iar tăcerea însăşi are un sens atunci când ochii, cum se exprimă Eminescu, sunt „vorbăreţi". „Adevărata deznădejde este agonie, mormânt sau prăpastie. Când vorbeşte, raţionează, scrie mai ales, fratele ne întinde numaidecât mâna, arborele se justifică, iubirea se naşte. O literatură deznădăjduită este o contradicţie în termeni" (Ibidem). Cât Eschil e plin de deznădejde, dar străluceşte şi încălzeşte, căci în centrul universului nu e un nonsens ci enigma ca sens, pe care îl descifrăm prost pentru că, zice Camus, „strălucirea lui orbeşte" (Ibidem, p. 148).

Sunt cugetări ale unui „existenţialist" care ne ajută să înţelegem că nu nonsensul este cel ce se revelă omului eminescian, ci enigma universului, mereu obscură şi mereu strălucitoare (în sens camusian).

Taina neagră („Taină neagră este jalea, / Ce-mi străbate cânturile..." - Dintre sute de catarge, variantă) este expresia determinismului fatal, care va condiţiona închiderea eului asupra lui însuşi. Printr-o negativitate extremă,

adusă de calificativul „neagră", cufundarea în jale înseamnă claustrarea implacabilă în suferinţă, într-un destin asumat prin conştiinţa limitelor impusă de forţele oarbe ale vânturilor, valurilor. Conotată negativ, taina simbolizează sensul ascuns, încifrat, neantizator, al vieţii care apare în numeroase forme, acestea fiind forme ale voinţei, impusă sinoni-mizată cu. dorinţa nemărginită: „În multe forme-apare a vieţii crudă taină,/ Pe toţi ea îi înşală, la nime se destăină, / Dorinţi nemărginite plantând într-un atom" *(Împărat şi proletar).*

SIMBOLISMUL MEDIEVAL

Aşa cum în lanţul palingenetic eminescian al trecerilor succesive ale spiritului universal, amintit în Memento mori, Evul Mediu nu-i decât o verigă mediană de aur, „un punct de tranziţiune" central, este firesc ca Sărmanul Dionis să viseze la o transpunere în epoca lui Alexandru cel Bun, deci tot la 1400: „Trăiesc sub domnia lui Alexandru -Vodă ş-am fost tras de-o mână nevăzută în vremi ascunse în viitorul sufletului meu"; „Dacă lumea e un vis - de ce n-am pute să coordonăm şirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut - consecutivitatea e în cugetarea noastră - cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleaşi întotdeauna, există şi lucrează simultan. Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun - este oare absolut imposibil? Un punct matematic se pierde-n nemărginirea dispoziţiunii lui, o clipă de timp în imparţiabilitatea sa infinitezimală, care nu încetează în veci. În aceste atome de spaţiu şi timp, cât infinit! Dac-aş pute şi eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu pân în acea fază a emanaţiunii lui care se numeşte epoca lui Alexandru cel Bun de exemplu...".

Evul Mediu este plin de eticitate, ca să zicem aşa, axându-se pe o concepţie morală despre lume. Păcatul, devenit chiar personaj, impune un permanent examen de conştiinţă. Patristica vede în păcatul originar săvârşit de Adam şi Eva un răspuns la toate problemele morale cotidiene: „Omul, corupt prin natura sa, poartă în el ereditatea acestei corupţii şi sfârşeşte inevitabil prin a reproduce la infinit mecanismul primului păcat. Dorinţa de a delimita în interiorul greşelii universale care se întinde asupra întregii omeniri sfera de culpabilitate a individului luat în parte şi de a defini contururile responsabilităţii morale când este vorba de fiecare act considerat în parte marchează naşterea teologiei păcatului" (Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt, *Dicţionar tematic al Evului* Mediu Occidental, Iaşi, 2002, p. 587).

Or, concepţia morală despre lume este, după Hegel care întrebuinţează o expresie kantiană, „un cuib întreg de contradicţii". Conştiinţa fixează un moment, trece nemijlocit la altul, suprimând pe primul; „dar deîndată ce a f i x a t pe acest al doilea, ea îl p r e f a c e (verstellt) pe acestea din noi, şi face mai degrabă o esenţă din momentul opus" [348]. „Omul conţine în el o contra-dicţiune adâncă", citim în notele manuscrise eminesciene studenţeşti, şi reprezintă „oarecum *naşterea* eternă": „Această devenire eternă află în om o putere numai mărginită. Din această contra-dicţiune a puterii mărginite şi-a destinaţiunii nemărginite rezultă ceea ce numim *viaţa omenească.* Viaţa e lupta prin care omul traduce destinaţiunea sa, intenţiunile sale în lumea naturei. Această viaţă întrucât are de obiect realizarea scopurilor personalităţii în obiectele naturii se numeşte lucru. Întreaga viaţă omenească e o viaţă a lucrului. Aceste noţiuni se acopăr una pe alta. Cuprinsul acestui lucru e un proces prin mijlocul căruia omul face din scopurile sale cuprinsul naturii" (Fragmenrarium, Bucureşti, 1980, p. 153). „Viaţa e aşadar o antiteză" „antitezele sunt viaţa" iată alte definiţii hegeliene pe care le întâlnim în notele manuscrise ale poetului.

La „cuibul întreg de contradicţii", descris fenomenologic şi de Kant prin câmpuri categoriale, se referă şi Eminescu în manuscrisul 417 v (coloana a II-a):

„Antinomiile
În teză se ia spaţiu, timp, cauzalitate ca mărimi determinate.
În antiteză ele se iau ca mărimi infinite.
În amândouă Kant are dreptate"

„Grecii au necunoscut natura şi valoarea lucrului, notează altundeva poetul. Ei n-au înţeles că lucrul nu este numai o servire (subl. în text - n.n.), că el e o devenire, o creare, o regenerare a propriei sale persoane, că lucrul nu produce numai, ci că el câştigă. îndreptăţirea, pe care o are lucrul la dezvoltarea omului, ei nu voiau s-o cunoască ci, din contra, acela era privit ca sclavie, ca destinul specific al omului neliber. Ei ăsta e răul, de care-a pierit Grecia" [I, IX, 632], Evul Mediu oferă tocmai teren pentru infinite certuri asupra idealismului şi materialismului: „Adăugăm că Plato a adus idealismul în lume; a adus o cestiune asupra căreia s-a certat secolii Evului Miez, lupta careia i-a pus căpăt Kant, cu critica raţiunii pure - adică cestiunea dacă noţiunile sunt ceva real sau nu. El a conceput cugetarea că lucrurile concrete, câte sunt supuse experienţei simţurilor noastre, nu sunt nimica real ci numai o putere. Ceea ce putem vede din operele lui, e recunoaşterea puterii mari a vieţei averilor şi ura contra proprietăţii. El nu voia să înlăture bunurile, ci numai proprietatea, căci bunurile erau şi pentru condiţiuni de trai. Deşi el nu se ocupă cu lumea reală, totuşi chiar liniamentele principale ale cugetărei lui arată că el a fost un eflux natural al timpului său. El se ocupă prea puţin de ceea ce-i pozitiv şi practic; filosofia lui coprinde dialectică şi intuiţiune, nu însă obiecte" (Opere, ed. Naţională, 1939-1990, vol. IX, p. 632).

Eminescu operează, în poemele sale dacice, un transfer de me-dievalitate. Imaginarul său ne prezintă, ca în Melancolie, o proiecţie chiasmatică ce „încurcă" şi suprapune planurile evocării. „Dacia din Memento mori este o Dacie mitică, aceasta din Gemenii lasă o puternică impresie de medievalitate, deşi e vorba de o epocă arhaică, observă pe bună dreptate George Gană (vezi vol. Melancolia lui Eminescu, Bucureşti, 2002, p. 212). Palatul dacic seamănă mai mult cu unul gotic, regele are în preajma sa „voievozi de ţări şi de olaturi" nuntaşii sunt şi voievozi şi

boieri, iar Sarmisegetuza se identifică de fapt cetăţii Suceava. „Această orientare spre medievalitate a imaginaţiei istorice a poetului a însemnat şi transferurile de materie dinspre Bogdan-*Dragoş* spre Gemenii sau de aci spre prima parte din Scrisoarea IV, observă acelaşi cercetător.

Există, indiscutabil, o Dacie medievalizată eminesciană. Sub semnul acestui transfer al imaginarului mitopo(i)etic dintr-o viziune pur mitică într-o viziune istorică, ce este de fapt una miti-co-istorică, are loc şi o deplasare de „datare" a naşterii poporului român. Dacia devine Codru, văzut ca o cetate naturală, Dochia se transformă în mama lui Ştefan cel Mare, însuşi Ştefan cel Mare (Muşat) nu este altceva decât un nou Decebal, binecuvântat de cele trei ursitori, care, ivite din teii sădiţi de Dochia străveche, îşi asumă rolul lui Zamolxe, anunţând premonitoriu genialitatea copilului: „Cerul când o să te scoli / Ţi-o trimite soli, / Căci ţi-e dat acum de soarte / Viaţă tară moarte / Şi ţ i - e dată tinereţa / Fără bătrân eţă".

Medievalismul se intersectează, în imaginarul eminescian, cu dacismul. Dacia, redevenită Moldova medievală cu voievozi de tipul regilor shakespearieni, trebuia să-şi afle expresia în marele proiect de tinereţe Dodecameron dramatic.

Preocupările de istorie ale lui Eminescu, frecvente şi obsesive (remarcate încă în şcoală de memorialişti), se materializează în monumentalele proiecte de poeme şi drame istorice din tinereţe adunate sub genericul Dodecameron dramatic, în arborescentele scheme hronografice, în catagrafierile de fapte politice, în tablourile sinoptice ale evenimentelor de felul „Tablou sinoptic de evenimente de la 395 în Bizanţ, Roma, Bulgaria, Serbia, Polonia, Moldova, Ţara Rom., Ungaria" din manuscrisul 2270, 99 v-100 urm., în meticuloşi arbori genealogici ai domnitorilor români, în planuri mitopoetice (Planul lui Decebal, de exemplu) şi diorame cosmo-istorico-filosofice realizate (Memento mori). Ele au fost puse în evidenţă de G. Călinescu (Opera lui Mihai Eminescu, ed. îngrijită de Ileana Mihăilă, vol. I, Bucureşti, 1999, p. 368-385), dovedind ipostaza de Poet-Filosof al Istoriei. Deşi documentarea lui e uneori greşită şi, bineînţeles subiectivă, important este aliajul dintre poezie şi istorie ca atare dintre istoric, înţeles ca polîhistor (termenul îl atestăm în însemnările manuscrise) şi poet, conceput ca al „semnelor vremii profet". Călinescu remarca tocmai „amestecul de adevăr şi eroare" şi „documentarea destul de largă", deşi foarte liber folosită: „Proiectele de poeme şj drame istorice ale lui Eminescu aduc un amestec de adevăr şi eroare, a căror proporţie e schimbată după cum poetul are sau nu momentan la îndemână cărţile trebuitoare. Deşi *Letopiseţele* i-au fost o lectură de temelie, el nu le are şi nu le foloseşte întotdeauna. În Gruie-Sânger aduce pe acel scornit Bogdan-Dragoş şi-l face contemporan cu mai vechiul Tugomir Basarab, dându-i un pisar din vremea lui Alexandru Lăpuşneanu. Aceasta nu poate fi socotită neştiinţă, ci licenţă literară, mai cu seamă că în Bogdan-*Dragoş* dovedea o documentare destul de largă, deşi foarte liber folosită, cum se constată dintr-o repede analiză" (Ibidem, p. 373).

Cât priveşte Memento mori, Călinescu observă că „trebuie desfăcute două elemente deosebite: cronologiile civilizaţiilor şi filosofia pesimistă a mortalităţii lor" (Ibidem). Eminescu pune totul aici pe firul mitopoieticofilosofic al *circularităţii* istorice, al mişcării rotatorii finaliste-deterministe „de la mărire la cădere". „Evul miez" are în acest şir circular, o poziţie *solstiţială,* deci miezos-luminescentă, el fiind un punct de tranziţiune, de transmutare către o stare nouă a lumii. El este, în definitiv, evul-cadavru, care ascunde germenii vieţii unui alt ev ce se anunţă conform principiului rotatoriu al istoriei. Poetul mişcă uriaşa roată a vremei anume după voia fanteziei, oprind-o „la vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară". Evul mediu este, în această întoarcere cu re-pejune a „codrilor de secoli" şi a „oceanelor de popoare" în „lungul secolelor curs", doar ca un hotar, doar ca un conglomerat de „secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare". „Evul Miez" este identic, în plan mitopoetic, „Miazănopţii" iar Regele acestui ev este „bătrânul rege Nord". Toate sfârşesc într-o tăcere eternă albă încadrată într-un măreţ tablou boreal în care uriaşele proiecţii mitice se potenţează cu un fast baroc ce devansează tex-tualizările postmoderne: „Miazănoaptea-n visuri d-iarnă îşi petrece-a ei viaţă. / Doarme-n valurile-i sfinte şi-n ruinele-i de gheaţă,/ Însoţită de-ani o mie cu bătrânul rege Nord,/ Ce, superb în haina-i albă, barba-n vânturi, fruntea ninsă, / Rece suflă,-n nori aruncă vocea-i turbure şi plânsă, / îmbătat de mândre stele şi cântat de-al mării-acord. // Reci şi trişti petreceau sorţii; iarna-n zilele-i eterne / Văl de-argint peste pustiuri ca linţoliu îl aşterne. / Vânturi reci îs respirarea undelor ce-au amorţit; / Arfa lui prin nouri strigă - inima-i ger şi gheaţă - / Marea, ca să delireze, vânturi să mugească-nvaţă - / Stelele s-oglindă-n neauă pe pustiul nesfârşit". „Bătrânul rege Nord" este însoţit de Miazănoaptea, care apare, într-un autentic cuplu mitic, ca o regină nordică, configurată şi ea în tuşe romantice dense, sub semnul albului de linţoliu aşternut peste pustiurile septentrionale. Aşa cum se întâmplă în viziunile intens ontologizate eminesciene, survine o provocare de logică dinamică (lupasciană): *tăcerea* e străbătută de strigătul arfei Regelui Nord, de mugetul vânturilor şi delirul mării, de lumină înseninătoare a stelelor, astfel încât visurile de iarnă se amestecă dialectic cu „isul unei nopţi de vară" „Atunci luciul mării turburi se aplană, se-nsenină / Şi din fundul ei sălbatec auzi cântec, vezi lumină - / Visul unei nopţi de vară s-a amestecat în ger". Frământarea răscolitoare a lumii, sub autoritatea Regelui Nord şi a

Miazănopţii, e, de fapt, una demiurgică, deoarece marchează o facere de eră nouă: „Să o smulgă, s-o arunce în zbucnirea nouei eri".

Evii cunosc mărirea şi căderea sub semnul spiritului (hegelian) „ce-adânc se zbate într-a populilor fire", spiritului „ce-a vremei fapte, de-ar ieşi, le-ar face prav".

Ştim că Evul Mediu avea cultul Romei care rămânea în concepţia mediavalilor ca „oraş sfânt", deşi urbea eternă fusese cu totul demolată de vizigoţi la anul 410 al erei noastre. Roma renăştea prin secolul al XV-lea, odată cu revenirea definitivă a papilor, ceea ce îndreptăţeşte pe un istoric al Evului Mediu să vorbească despre faptul că aceeaşi stea marchează înserarea şi apariţia zorilor: „La fel cum şi aceeaşi stea anunţă noaptea (Vesper) şi indică răsăritul soarelui (Lucifer), această fază seculară de transformări urbane marchează dispoziţia oraşului medieval „creştin" şi naşterea modernului „oraş al Papilor" (Jacque Le Goff, Jean-Claude Schmitt, op. cit., p. 681). Şi Eminescu opune căderii Romei voinţa de a gândi măreţia ei, de a recrea spiritul mare a „oraşului Sfânt": „Şi deşi-n inima noastră sunt seminţe de mărire, / Noi nu vrem a le cunoaşte; căci *străina*-ne (subl. în text - n.n.) gândire / Au zdrobit a vieţii uriaş, puternic lanţ; / Secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare/ L-au creat... în noi el este; noi îl stingem. Dacă moare, / Noi murim... ramul din urmă din trupi-na de giganţi. // Când îi cugeti, cugetarea sufletu-ţi divinizează. / În trecut mergem cum zeii trec în cer pe căi de raze. / Peste adâncimi de secoli ne ridică curcubei; / Un popor de zei le trecem, căci prin evi de vecinicie / Auzim cetatea sfântă cu-nmiita-i armonie...,/ Şi ne simţim mari, puternici, numai de-i gândim pe ei".

Invocarea *efemerităţii,* însoţită de chemarea elegiacă memento mori, este un loc comun al poeziiei Evului Mediu având cunoscute antecedente în creştinism, islamism şi paganismul grec. Motivul cunoaşte o largă sferă de valorificare, fiind întâlnit - în registre mitopoietice clasiciste, baroce; romantice, simboliste – la Hafiz, Villon, Deschamps, Byron, la Miron Costin al nostru şi la un mare număr de poeţi medievalişti trecuţi în revista de Iohan Huizinga: Bernard de Morlay („Est ubi gloria Nunc Babylonia? nunc ubi dirus/ Nabugodonasor, et Darii vigor, ieleque Cyrus?"), Iacopone da Todi („Dic ubi Solomon..."), Chastellain („Â la terre et â la vermine: / Dure mort tout beaute fine").

Preluând motivul în registru personal, Eminescu îl purifică, îi imprimă un fior elegiac discret care înlătură nota macabră şi grosolană medievalistă. El se impune mai degrabă sub aspect de sentinţă ecleziastică senină, apoftegmatică: „În van căta-veţi ramuri de laur azi, / În van căta-veţi mândre simţiri în piept./ Toate trecură: / Viermele vremurilor roade-n noi" *(În van căta-veţi,..).* În contextul elegiei e invocată mai întâi strălucirea pierdută a antichităţii greceşti şi latine: „Nu e antica furie-a lui Achille, / Nu este Nestor blândul cuvântător. / Aprigul Ajax / Ţarină-i azi, şi nimic mai mult. // Şi unde-i Roma, doamnă a lumii-ntregi, / Şi unde-s vechii şi marii Caesari? / Tibrule galbăn, / Unde e astăzi mărirea ta? // Chiar Papii mândri cu trei coroane-n cap,/ Păstori de naţii cu strâmbă cârjă-n mâni, / Pulbere-s astăzi, / Pulbere sunt chiar vii fiind". Expresia biblică „în van", care capătă prin reiterare aliterativă o trenă sonoră monotonă, are bătăi metrono-mice atât de fireşti pentru o tânguire elegiacă. în finalul celei de-a doua părţi a poeziei, se reia prima strofă, reluare ce atestă cursul circular, laitmotivic al gândului marcat de conştiinţa inhibitoare, deci închisă în sine, a efemerităţii şi labilităţii. Trecerea vremii şterge şi mărirea Renaşterii, Michelangelo şi Rafael nemaimvin-gând granitul şi pânza: „Căci nu-i s-ardice bolţile de granit, / Un Michelangelo nu-i să facă iar / Ziua din urmă. / Templele vechie pustie rămân. // Să-nvie pânza Rafael astăzi nu-i, / Nu-nvie dal-ta-n mânile cele noi. / Moartă rămâne / Marmura grea sub ochiul mort. // În van căta-veţi ramuri de laur azi, / În van căta-veţi mândre simţiri în piept. / Toate trecură: / Viermele vremurilor roade-n noi".

Alunecarea în golul neantului are loc, la Eminescu, fără panica viscerală medievală, motivul fiind cufundat în ceea ce am putea denumi *solemnitate ontologică,* străină hieratismului religios şi directităţii reprezentării morţii caracteristice Evului Mediu. Amărăciunea de cenuşă a acordurilor de lamento, jelălnicia sufletească pustiitoare se rafinează, devine discretă prin aşezarea sub specie eternitas. „Timpul mort şi-ntinde membrii şi devine veşnicie", spune poetul în finalul marelui poem Memento mori, eliberat de „întrebările de tine" de „enigmele din cari ne simţim a fi compuşi", de frământările metafizice, generate de încercările de a căuta sensurile lumii şi fiinţei; „gândirile-s fantome, când viaţa este vis", iar bătăile lumii se sting în lumina „eternei păci", care e „luminos şi mândru ţel", lucind ca un soare în noaptea vecinică a lumii.

Eminescu se detaşează de lirismul paradigmatic medievalist în ce priveşte modul de a exprima dragostea, ca sentiment uman cel mai ontologizat, cel mai luminescent/obscur, cu cel mai înalt grad de acaparare. Evul Mediu încerca să îmbine simbolic elementul senzual cu cel spiritual, părăsind modul teoretic curtenesc (spiritualizat) şi îmbrăţişând modelul antic natural. Sentimentul ca atare comporta un sens universalist, unind toate formele vieţii. „Toate virtuţile creştine şi sociale, întreaga desăvîr-şire a formelor de viaţă, erau contopite, prin sistemul dragostei, în cadrul iubirii credincioase" [10, 167]. Punând accentul pe pasionalitate, poeţii medievalişti nu puteau obţine în genul epitalamic o stilizare a directităţii vitaliste sexuale şi a substraturilor păgâne obscure, care impregnează faimosul Le Roman de la Rose al lui Guillaume de Lorris şi Jean Clopinel, o înlăturare a notei

cinice şi scabroase. Se generalizează, astfel, formele srandartizate, ludice convenţionale care au rolul să impună un ideal practic.

Eminescu, aşa cum o spune în câteva poezii, nu acceptă curtenirea, jocul, amuzamentul frivol în dragoste care pentru el e un sentiment ce ţine de „farmecul sfânt". Pasiunea erotică e serioasă, profundă, luând aspect de cutremur fiinţial; pasionalitatea e trăire mistuitoare, consum extraordinar de nervi, de „sânge" („Ştiai c-o măestrie ce nu am cunoscut-o / Ca nervul cel din urmă în mine să-l trezeşti"). Configurării baroce a angelităţii medieval-romantice a femeiii i se asociază o simţire „dureros-demonică" ce „sufletul despică" o trăire organică, la limită, curată. Dragostea e, în definitiv, cunoaştere a esenţei fiinţei:."S-ar pricepe pe el însuşi acel demon... s-ar renaşte / Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaşte / Şi, pătruns de-ale lui patimi şi de-amoru-i cu nesaţiu, / El ar frânge-n vers adonic limba lui ca şi Horaţiu, / Ar atrage-n visu-i mândru a izvoarelor murmuri, / Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi, / Şi-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i ferice, / Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice..." (Scrisoarea V).

Din simbolistica medievală Eminescu preia castelul, care este şi un topos romantic deosebit de frecvent, asociat unui cadru specific al singurătăţii, şi al misterului, de unde aşezarea lui adesea într-un loc pitoresc, într-un peisaj fantastic. El poate fi un palat regal, o domă întristată şi solitară, o cetate, de obicei ruinată („Pe deasupra de prăpăstii sunt zidiri de cetăţuie" citim în *Călin),* locuri de recluziune ale fetelor de împărat, la care se adaugă mai puţin fastuoasele iatacuri, cerdacuri, ferestre, balcoane. Iubitul în ipostază medievală de Cavaler cu ghitara apare, printre altele, în Scrisoarea IV: „Singur numai cavalerul suspinând privea balconul / Ce-ncărcat era cu frunze, de îi spânzur prin ostreţe / Roze roşie de Şiras şi liane-n fel de feţe").

În Evul Mediu castelul semnifică o dominare, o supunere: „Castelul este înainte de toate o casă, o reşedinţă aristocratică ce adăposteşte alături de familia sa, un om care este un stăpân, un dominis, cu oamenii din domus, rude, ofiţeri, oameni de-ai casei, servitori. E deci nevoie de o locuinţă mare, ceea ce o distinge deja de celelalte locuinţe ale oamenilor. Însă ea are, în plus, rolul unui semn: trebuie să materializeze, să facă sensibile locul şi rangul celui care o ocupă şi care-i este stăpân. Reuşeşte acest lucru prin dimensiunile sale, dar şi prin situarea în general pe un loc înalt, dominant, şi prin etalarea puterii conţinute în fortificaţii, turnuri, porţi, creneluri" (op. cit., p. 89).

Mitopo(i)etica îmbogăţeşte sfera conotativă, însuşi Romanul unui trandafir reprezentând o femeie ca un turn în asediu, apărat de personaje alegorice precum Refuz, Limbă Rea, Gelozie care întâmpină o întreagă Armată a Dragostei. Aşa cum consemnează şi Michael Ferber în *Dicţionarul de simboluri literare* (Chişinău, 2001) castelul presupune un asediu al unei femei, dar şi al raţiunii sau al sufletului (la Spenser).

Deşi valorifică şi acest loc comun al asediului, Eminescu înfăţişează de obicei castelul ca un loc al idealit*ăţii* romantice, al răsfrângerilor prismatice ale frumuseţii în ea însăşi. Palatul de stânci al Zânei Miradoniz este inundat de păduri de flori care ca „arborii-s mari", de „roze ca zorii, / Şi crini, ca urnele antice de argint", de fluturi ce sunt asemenea „copilelor cu ochi rotunzi şi negri", de „o florărie de giganţi", Undele se aruncă unele în altele, cărările sunt presărate cu pulbere de argint, cireşi în floare scutura zăpada lor, configurând o „mândră nemaivăzută feerie".

La Eminescu apare şi o semnificaţie simbolică mai profundă: castelul este locul de întâlnire a contingentului şi transcendentului, este punctul geometric de răsfrângere a unuia în altul: „Şi sălcii sfinte mişcă a lor frunză / De-argint deasupra apei şi se oglindează / În fundul ei, astfel încât se pare / Că din aceeaşi rădăcină creşte / O insulă în sus şi una-n jos".

„Negrul castel" de unde pământeana Cătălina îi trimite pătimaşa chemare erotică sideralului Hyperion e de asemenea un punct de intercomunicare a contingentului şi transcendentului. Sălaş al tainei, vrăjii şi inefabilului, forţei sacre, Castelul mijloceşte o proiecţie a visurilor şi dorinţelor, fiind un adăpost securizant al „transcendenţei spiritualului". El poate fi capătul drumului pământesc care sfârşeşte cu o împlinire, cu o iluminare, cu o dragoste realizată, căci simbolizează „conjugarea dorinţelor" şi aventura iniţiatică încheiată cu bine; fiind situat pe locuri înalte, el se delimitează de „cercul strâmt" al lumii şi se contopeşte cu cerul. E simbolul, prin urmare, al sufletului singuratic, condamnat la ne-împlinire, al destinului încremenit într-un mediu infernal (castelul negru) sau destinului desăvârşit (castelul alb). „Castelul cu luminile stinse, care nu este neapărat castelul negru, simbolizează inconştientul, memoria confuză, dorinţa neprecizată; castelul luminat, care, nici el, nu este castelul alb sau de lumină, simbolizează conştiinţa, dorinţa aprinsă, proiectul realizat (Jean Chevalier, Alan Gheebrant, *Dicţionar de simboluri,* vol. I, A-D, Bucureşti, 1999, p. 261).

Cavalerul din Scrisorile eminesciene nu doar îşi proiectează „dorul demonic", „feeria unui mândru vis de vară", patimile şi „amoru-i cu nesaţiu, întreaga „lume de gânduri" ci desfăşoară în evantai baroc o meditaţie asupra legilor naturii, asupra sfinţeniei dragostei, asupra lumii ca „teatru de păpuşi" (altă temă medievală) şi eternităţii artei.

Eminescu concepe castelul ca pe o simbolizare a frumuseţii (a mândreţei) şi a perfecţiunii spirituale,

obţinută prin dragostea curată, prin pasiunile „inimii albastre" şi opusă realităţii prozaice. Această antiteză este obiectul discuţiei dintre Bogdan şi Roman în proiectul de tragedie istorică *Bogdan Dragoş,* scriere de tinereţe contaminată cu Diamantul Nordului: „N-am spus-o eu? Castelul? / Castelul? E desigur vreo moară cu guzgani, / Iar cerbii, caii, ciute... vreo turmă de cârlani - / Iar locul? E vreo bahnă ce mai n-o ai cunoaşte, / Din care toată noaptea îţi cântă... mii de broaşte; / Şi totuşi ce castele! Ce locuri! Ce mândreţe! / De inimă albastră - ce foc! of! tinereţe!"

Castelul eminescian semnifică statornic înălţarea, proiectarea în transcendent, fiind un topos al *ascensionalităţii:* „înrădăcinată-n munte cu trunchi lungi de neagră stâncă, / Repezită mult în aer din prăpastia adâncă, / A-mpăratului cel Roşu stă măreaţa cetă-ţuie, / Poalele-i în văi de codru, fruntea-n ceruri îi se suie" *(Călin* Nebunul). G. Călinescu găsea o identitate deplină între acest castel, Sarmisegetuza din Memento mori, situată în spaţiul fabulos al Valhallei, palatul văzut de Miron din *Miron şi frumoasa fără corp* („Când pe valuri trece luna / El văzu prin lunci alese / Un palat lucind departe, / Ce luceşte parc-ar arde. / El intră pe scări de-oglindă / Şi prin salele deşarte, / Pe covoarele din tindă") şi palatul din Fata-*n grădin*a de aur („În vale stearpă unde stânci de pază / Înconjurau măreaţa adâncime, / Clădi palat din pietre luminoase, / Grădini de aur, flori de-ntunecime").

Castelurile (palatele, domele, cetăţuile) se înscriu în uriaşele construcţii arhitecturale, imaginate între pământ şi cer cu sens suitor, năzuitor şi reprezentând un punct mobil ce se desfăşoară în infinitate prin aşezarea din stâncă pe stâncă, de mur pe mur, prin întinderea enormă a scărilor, arcurilor, columnelor, arcadelor, cupolelor, prin simpla cufundare în înălţime a muntelui: „Dar cât ţine răsăritul se-nalţă-un munte mare - / El de două ori mai nalt e decât depărtarea-n soare - / Stâncă urcată pe stâncă, pas cu pas în infinit / Pare-a se urca - iar fruntea-i, cufundată-n înălţime, / Abia marginile-arată în albastra-ntunecime: / Munte jumă-tate-n lume - jumătate-n infinit. // Iar în pieptu-acestui munte se arată-o poartă mare - / Ea; înalt este boltită şi-ntră-adânc în piatra tare, / Iar de pragu-i sunt unite nalte scări de negre stânci, / Care duc adânc în valea cea de-acol-abia văzută..." (Memento mori). Toate aceste proiecţii fabuloase fac parte dintr-o ontologie a mişcării, constituite din viziuni perspective şi retrospective, as-censive şi descensive. „Poetul vede aproape ogival, notează Călinescu. Prin asta imaginea capătă însă mai multă proiecţie pe firmament, mai multă aspiraţie către cer, ca în cazul templului iudaic, care are şi el arcuri" (Călinescu, op. cit., vol. II, p. 265).

Viaţa simplă ca formă de viaţă ideală opusă vieţii curteneşti este o temă pe care Evul Mediu îl preia, cu note specifice, din Antichitate. Deosebirea constă, după Huizinga, în faptul că nu mai avem o pastorală pură, limitată la un cadru idilic; este „o expunere pozitivă şi negativă a aceluiaşi sentiment", care cuprinde atât năzuinţa spre o viaţă frumoasă, intensă, plină de iluzia fericirii, fastului, cât şi dorinţa de a fugi de artificiile şi convenţiile curţii într-o atmosferă de aurea mediocritas, în studiu, muncă şi odihnă. Această bifurcare a năzuinţei de a îmbrăţişa idealurile cavalerismului medieval se întâmplă pe la 1400, anul axial eminescian, în perioada pre-umanismului francez datorită acţiunilor programatice ale partidului reformaţionist al marilor concilii.

Expresia antitetică apare în epistolele unor teologi şi politicieni precum Pierre d'Ailly sau în creaţia unor poeţi de curte de felul lui Eustache Deschamps, Alain Chartier, Charles de Rochefort, Jean Meschinot („Curtea, spune acesta din urmă, e o mare, din care se ridică valuri de înfumurare, furtuni de pizmă...) Pastorala nu e un gen literar oarecare, o descriere a vieţii simple, ci un mod de trăire şi de Imitatio Christi: „Era o ficţiune, că în viaţa pastorală omul gustă simplicitatea liniştită a dragostei. Într-acolo ar fi vrut oamenii să fugă, dacă nu în realitate, cel puţin în vis. Idealul pastoral a fost nevoit să servească drept leac pentru elaborarea minţilor din spasmele unei dogmatizări şi formalizări limfatice a dragostei. Oamenii tânjeau după eliberarea din strânsoarea concepţiilor de fidelitate şi slujire cavalerească, din aparatul pestriţ al alegoriei. Dar şi din grosolănia, egoismul şi restricţiile sociale ale vieţii amoroase reale. O dragoste simplă, uşor de satisfăcut, în mijlocul nevinovatei plăceri de a gusta natura..." [10,204].

În poezia şi proza lui Eminescu, idilicul apare ca formă naturală de trăire şi de eliberare de convenţii; ea reprezintă o ficţiune, o fugă într-o atemporalitate ancorată în timpurile de aur ale Evului Mediu şi protoistoriei dacice. Idilicul, în concepţia lui Hegel, nu ţine de domeniul idealului, care se opune existenţei naturale, „chingilor atârnării de influenţe exterioare", „caracterului finit al tuturor fenomenelor", limitelor şi „substanţialităţii", adică tuturor evenimentelor lumii şi legăturilor din ele. El este identic poeticului pur, poeticului în sine, dorului de absolut care nu vrea să coboare în sine, şi nici nu vrea să ancoreze în exterioalitatea sa, căci poetul e cuprins „de o groază de real" (Hegel exemplifica prin Novalis).

E adevărat că idilicul se opune prozei existenţei evoluate prin simplitate, dar conţinutul lui propriu-zis nu poate fi considerat terenul cel mai propice idealului, căci „acest teren nu cuprinde în el cele mai importante motive ale caracterului eroic - patrie, moralitate, familie etc. - şi dezvoltarea acestor motive; din contra, tot miezul

conţinutului se reduce, eventual, la faptul că s-a pierdut o oaie sau că s-a îndrăgostit o fată". Astfel, argumentează în continuare filosoful, „idilicul şi serveşte adesea de refugiu şi înseninare a sufletului, la care se adaugă adesea şi o anumită dulcegărie şi moliciune somnolentă, ca, de exemplu, la Gessner" (Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol. I, Bucureşti, 1966, p.197). Stările idilice din vremea sa, cele erotice cu nota lor familiară şi rustică, băutul cafelei în aer liber, care produce un sentiment de mulţumire etc. prezintă interes de mică o importanţă". *Hermann şt* Doroteea lui Goethe este un model de felul în care un artist de geniu face legătură între un subiect mărginit luat din prezent şi cele mai mari şi considerabile evenimente ale lumii.

Modul liric idilic eminescian nu se cade să fie limitat la cultivarea măiestrită a „noii egloge", a pastoralei sau idilei ca specii. Idilicul e, la poetul nostru, utopic, opozitiv (faţă de convenţii, reguli, limite), configurând o schemă ontologică universalistă. În contrapondere cu afirmaţia hegeliană, el reprezintă tocmai o zonă a idealităţii. Implică, prin urmare, aceeaşi plenitudine a trăirii, ca şi manifestarea conştiinţei tragice.

Momentul fericit, dulce-sentimental, gessnerian al dragostei idilice, obţine intensitate ca şi suferinţa. Preţul unei „oare de iubire" e însuşi moartea, în *Pe lângă plopii fără soţ;* pentru o noapte bogată de dragoste în cadru rustic, poetul şi-ar da „viaţa lui toată" (Sara pe deal). Cadrul idilic este unul visat, deci unul compensativ, realizat dintr-un plin ontologic, „construit" în somn din îmbinări de convenţii de basm şi de baladă romantică (cu atmosferă estivală, imaginată în plin crivăţ de iarnă, cu nouri sparte de o „armonioasă lună", cu lanuri înflorite prin care iubitul strânge „mândre flori câmpene pentru iubită), ca în poemul *Când crivăţul cu iarna...:* „Dar toate-acele basme în somnu-mi mă urmează, / Se-mbină, se-nfaşoară, se luptă, se desfac, / Copilele din basmu, cu ochii cu dulci raze, / Cu părul negru coade, cu chipul dulce drag, / Şi feţi-frumoşi cu plete în haine luminoase, / Cu ochi că-prii, nalţi, mândri ca arborii de fag, / În visele din somnu-mi s-adun să se îmbine, / Fac nunţi de patru zile şi de patru nopţi pline".

Momentul idilic eminescian se consumă repede, la cota cea mai înaltă a intensităţii, în plan iluzionar compensativ, sfârşind cu o „înseninare" tragică: vine în final momentul treaz sau „deştept" (cum zice poetul) al constatării că prezenţa Ei a fost doar fantomatică, ficţională, că totul a fost o „îmbinare" fabuloasă de „icoane" angelice şi că „Totuşi este trist în lume" (Floare alba*stră).*

Idila este cultivată, în antichitate, de Teocrit şi Vergiliu, în Evul Mediu, de poeţii italieni (sec. al XVII-lea şi al XVIII-lea), iar în secolul al XVIII-lea de francezul Andre Chenier şi de elveţianul Gessner, de ruşii Karamzin şi Jukovski, de englezii Goldsmith Cowper, Smollett, de germanii Goethe, Voss.

Teoreticienii idilei - de la Jean Paul la Hegel şi Friedrich Schle-gel - extind semnificaţia tradiţională şi etimologică ce se conţine în grecescul eidullion şi latinescul idyllium (mic tablou poematic de inspiraţie rurală şi pastorală), vorbind despre o stare de spirit beatitudinală într-un univers închis, despre o identificare perfectă a idealului cu realitatea, aşa cum remarca Schiller, despe echilibrul şi seninătatea clasicistă care domină. Apare şi delimitarea dintre pastorală ca gen şi idilă ca model: „Dacă pastorala ca gen include scrieri asemănătoare în termeni de formă, stil sau chiar finalitate, modelul idilic nu *defineşte* (subl. în text - n.n.) o clasă de obiecte (literare). El nu constituie frecvent subiectul unei opere literare în sine, reprezentând, mai curând, un număr de funcţii posibile într-o serie; texte în proză, poetice, lirice, epice, dramatice sau chiar teoretice pot, în egală măsură, să-l cuprindă sau să-l evoce la modul aluziv. De asemenea, spre deosebire de pastorală, modelul idilic depăşeşte rareori graniţele secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea. El joacă un rol important, atât în neoclasicism cât şi în romantism: în primul, temperează duritatea purismului clasicist, făcând loc concretului, în cel de-al doilea, se situează în antiteză cu titanismul romantic, oferind un fundal contrastiv, sigur, pentru aventură şi mister" (Virgil Nemoianu, Micro-Armonia, Iaşi, 1996, p. 16). Toposul idilic presupune un mocrocosmos (sat, castel, insulă, peşteră, pădure) e fără tensiune ontologică, e bine armonizat, organic, estetizat, marcat sub toate aspectele de idealitate. „Spaţiul real" este substituit prin „spaţiul poetic".

Poetul nostru reia, cu unele note interpretative proprii, concepţia medievală, reluată din Antichitate, despre *strălucirea* puterii. Memento mori reprezintă, în compartimentul despre Evul Mediu, tocmai gândirea *înstrăinată* şi *văduvă* a modernităţii în raport cu „spiritul mare" al Romei: „Secoli lungi ce-au rămas văduvi de a Romei spirit mare / L-au creat - în noi el este, noi îl stingem. Dacă moare, / Noi murim... ramul unul din urmă din tulpina de giganţi".

Discursul istoric trebuia, în Evul Mediu, să stimuleze ritualul de putere, legând, juridic, pe potentaţii vremii prin continuitatea legii, iar, pe de altă parte, să intensifice strălucirea forţei. Sunt două funcţii, pe care istoricii Evului Mediu le conjugă pentru a configura ca atare imaginea puterii, ci a o revigora şi a o întări: „Pe de o parte, aspectul juridic: puterea leagă prin obligaţie, prin jurământ, prin aranjament, prin lege; şi, pe de altă parte, puterea are o funcţie, un rol, o eficacitate magică: puterea uimeşte, puterea împietreşte. Jupiter, zeul intens reprezentativ al puterii, zeul prin excelenţă al primei funcţii şi al primului ordin în tripartiţia indo- europeană, este în acelaşi timp zeul legat şi zeul care fulgeră. Ei bine, părerea mea e că istoria, aşa cum continua ea, încă, să

funcţioneze în Evul Mediu, cu căutările ei vizând vechimea, cu cronicile sale, ţinute zi după zi, cu culegerile ei de exemple pe care le pune în circulaţie continuă să fie o astfel de reprezentare a puterii, care nu este doar o imagine a puterii, ci şi o procedură de revigorare a ei" (Michel Foucault, „Trebuie să apărăm societatea..." Bucureşti, 2000, p. 80).

Sfârşitul Evului Mediu aduce, însă, şi un alt tip de discurs istoric, eminamente biblic şi cvasi-ebraic, care e „un discurs al revoltei şi al profeţiei, al cunoaşterii şi al chemării la răsturnarea violentă a ordinii lucrurilor". Societatea, într-un atare discurs, pe care îl rosteşte agitatorul în *Împărat şi proletar,* nu mai este un tot armonizat, care justifică rolul strălucitor al puterii, ci o societate cu structură binară, expresie a unei orânduiri „crude şi nedrepte" „ce lumea o împarte în mizeri *şi* bogaţi". Discursul agitatorului proletar cheamă la sfărâmarea imaginii strălucitoare („de granit, de purpură, de aur") a celor mari: „Sfarmaţi tot ce aţâţa inima lor bolnavă, / Sfărmaţi palate, temple, ce crimele ascund, / Zvârliţi statui de tirani în foc, să curgă lavă, / Să spele de pe pietre până şi urma sclavă / Celor ce le urmează pân' la al lumii fund! // Sfarmaţi tot ce arată mândrie şi avere, / O dezbrăcaţi viaţa de haina-i de granit, / De purpură, de aur, de lacrimi, de urât - / Să fie un vis numai, să fie o părere, / Ce far' de patimi trece în timpul nesfârşit" *(Împărat şi proletar).*

Mintea e considerată de marele solitar insular Euthanasius un advocatus diaboli care urzeşte doctrine amăgitoare pentru lucrătorii statului, pentru soldaţi, pentru principi şi pentru proşti: „Doctrinele pozitive, fie religioase, filosofice, de drept ori de stat nu sunt decât tot atâtea pleduarii ingenioase ale minţii, ale acestui advocatus diaboli, care e silit de voinţă ca să argumenteze toate celea. Acest mizerabil advocat e silit să puie toate într-o lumină strălucită şi, fiindcă existenţa este în sine mizerabilă, el e nevoit să împodobească cu flori şi c-o aparenţă de profundă înţelepciune mizeria existenţei, pentru a înşela în şcoală şi în biserică pe tuca-nii cei mici, cari intră abia în scenă, asupra valorii vieţei reale. Pentru lucrătorii statului onoarea, pentru soldaţi gloria, pentru principi strălucirea, pentru învăţaţi renumele, pentru proşti cerul, şi astfel o generaţiune înţală pe cealaltă prin acest advocatus diaboli moştenit, prin acest sclav silit la şireţie şi sofisme, care aicea se vaieră ca popa, colo face mutre serioase ca profesor, colo parlamentează ca advocat, dincolo taie feţe mizerabile ca cerşetor. Acest din urmă o face pentr-un păhar de vin ce-l are in petto, altul printr-un titlu, altul pentru bani, altul pentru o coroană, dar la toţi în esenţă este aceeaşi, un moment de beţie" (Cezara).

Marii domnitori sunt înconjuraţi, la Eminescu, cu aură de strălucire asemenea celeia a principilor pomeniţi în nuvela Cezara. Poetul este un cultivator al vechimei antice şi medievale, de care amintea Michel Foucault. Vechimea e un topos mitopo(i)etic şi totodată un principiu doctrinar. Dacismul implică redacizarea („Totul trebuie redacizat"). Dacia e simbolul romantic în timp ce Roma e simbolul clasic al vechimei. Domnitorii moldoveni şi munteni sunt prezentaţi într-o atmosferă patriarhală de o simplitate pastorală şi marcaţi de bunătate creştinească. Decebal, Ştefan cel Mare, Mircea cel Bătrân, Mihai Viteazul, Alexandru cel Bun semnifică momente de vârf de împlinire istorică, fiind alter ego-uri fiinţiale ale poetului. Tot astfel, ca o întruchipare a vechimii apare şi Nichita, împăratul Muntenegrului, într-o secvenţă publicistică: „Nu trebuie să uităm că Nichita însuşi este un cântăreţ însemnat al faptelor străbune, el uneşte lira cu spada, e simplu în obiceiuri, vorbeşte şi se poartă ca fiecare din poporul său şi joacă rolul lui Ahil în acea adunare de bătrâni care formează senatul muntenegrean şi unde se vor găsi mulţi Nestori cu basmele albe şi cu sfatul dulce ca fagurul de miere".

Ştefan cel Mare este, înainte de toate, „un erou viteaz" (Imn lui *Ştefan* cel Mare), Mircea cel Bătrân e „un bătrân atât de simplu, după vorbă, după port" (Scrisoarea III).

Nu găsim, evident, la Eminescu un medievalism paradigmatic; doctrinarismul cultural medieval şi canonul mitopo(i)etic medieval îi marchează gândirea, fie exprimată în formula lirică (stilul gnomic, de „glosă" şi sentinţe; lumea ca teatru, cavalerismul, „lumea pe dos" lumea ca o carte, cultivarea unor altor topoi ca fortuna labilis, castelul, idilicul locus amoenus), fie în forme pur conceptuale, care îşi găsesc expresia şi în poezie (polaritatea natură / raţiune sau mintea ca advocatus diaboli, refuzul raţionalismului strălucitor, elogiul Renaşterii, conceperea circulară a istoriei, a „uriaşei roţi a vremii", a universului şi lumii ca scenă în care sa dă un război a tuturor contra tuturor etc, viziunea universal ist-atemporală, conjugarea perspectivei universale cu cea raţională, organicismul etc).

Un lucru e cert: Eminescu însuşeşte medievalismul doctrinar-mitopo(i)etic prin modernitate, prin sinteza de stiluri, formule şi concepte pe care o impune aceasta. E de observat că el cultivă în chip alternativ sau amalgamat clasicismul, romantismul şi barocul, schimbând mereu atmosfera şi culorile mediilor în care se transportă imaginar: Dacia e „poartă solară" Grecia se naşte din „întunecata mare", „poartă-n ceruri a ei temple ş-a ei sarcini de ninsoare, / Cer frumos, adânc-albastru, străveziu, nemărginit", Spania medievală e plină de castele „cu muri cerniţi şi colţuri de crepote, Rusia este cufundată în" „ruinele-i de gheaţă".

Vorbind despre modalităţile formării canonului modern, Curtius menţiona doar rolul indirect al clasicismului italian care s-a exercitat asupra teoriei franceze din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea (nu există un sistem „clasic" închegat al literaturii franceze; Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso nu au un numitor comun,

raporturile lor cu Antichitatea fiind diferite), existenţa unui clasicism adevărat doar în Franţa secolului al XVII-lea (Fenelon considera, la 1693, în Academia Franceză, că un ideal clasic este comun tuturor artelor şi epocilor), eterogenitatea stilurilor în Spania „secolului de aur" forma populară, ermetism gongoric, realismul corosiv al romanelor picareşti, conceptismul,) şi Anglia (în care nu e un clasicism limpede) şi coabitarea romantismului cu clasicismul în Germania.

Eminescu, pe acest fundal al contradicţiilor şi diversificărilor polare, vine cu o adevărată simbioză a canoanelor antic, medieval şi modern. Îmbină, astfel, metrul antic cu prosimetrumuî medieval (cu formele metrice diverse) şi cu formulele caracteristice epocii moderne.

Strofa safică din *Odă (un metru antic)* şi hexametrul homeric (folosit într-un fragment tradus din Odiseea) alternează cu gazelul oriental şi glosa spaniolă, fără nota parodică cervantescă (Gazel şi *Glossă),* satira horaţiană din Scrisori cu pastorala medievală (Sara pe deal) şi poemul baroc de întindere hugoliană (Memento mori), romanţa "cantabile" de origine folclorică cu basmul, legenda, balada de tip romantic *(Luceafărul, Călin, Fata în grădina de aur, Făt-Frumos din lacrimă, Muşatin* şi Ursitorile) schiţa metafizică tot de sorginte romantică *(Archaeus, Sărmanul Dionis),* sonetul petrarchist-shakespearian (traduce unul din sonetele „divinului brit") cu terţina dantescă *(Terţine; Terţine asupra trinităţii).*

Reflecţiile eminesciene asupra evoluţiei organice a istoriei, asupra vieţii interne a acesteia care stă sub semnul determinismului, se axează, în câteva însemnări manuscrise, pe constatarea involuţiei formelor spiritului în Evul Mediu creştin. Este un timp orb, un timp fără valori. Poezia nu se poate adânci în „schemele" şi „coajele vechi" ale antichităţii sau „Evului Miez", fiindcă e „nemijlocită", e aducere directă „a lumii, vieţii şi pasiunilor în forme estetice", fără a putea să se joace cu „fantaziile sale", cu „superstiţiile, mistica şi spiritele" caracteristice antichităţii sau cu „precedentele vechi" ale poporului (sunt citate, astfel, Nibelungile, în a cărei istorie adevărată poetul romantic nu se mai poate scufunda). Reproducem integral aceste însemnări, în care transpare refuzul eminescian al preluării schemelor vechi în favoarea „cuprinsului adânc de pasiuni şi mişcări ale vieţii", pe care-l exprimă cu deosebire medievalul Shakespeare, considerat de poetul nostru exponent strălucit al *naturaleţii:* „Shakespeare a vorbit de om - de om cum e. Beţivul său e beţiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic şi fiecare om e muruit din gros cu coloarea caracterului său, căci Poporul concepe cum vede şi Shakespeare a fost al poporului său prin excelinţă" (Fragmentarium, op. cit. p. 551); „Să stabilim întrucât icoană de fantasie a lumei trebuie să fie îmbisinte în spaţiul raţiunei. Este o slăbiciune a poeziei că crede a putea să se joace cu fantaziile sale. - Care-ar fi arta viitorului, în marginele raţiunei. Combinaţia fantaziei şi raţiunei. Îi trebuie ficţiune, superstiţie mistică, spiritele. A fost caracteristica timpilor în care poeţii cei mari au fost prejudiţioşi, adică au fost în timp. Poesia: Este scopul ei de a aduce lumea, viaţa şi pasiunile în forme estetice. Ce a folosit intrarea mitologiei antice în poezia modernă. Rămâne ne-nţeleasă pentru mulţime. Ni trebuie şcoala unor concepţiuni oarecare. În ce cad susţiitorii poeziei populare: Vor deveni romantici într-un mod oarecare - adică vor căuta poporului precedenţe şi mai vechi d. ex. poesia vechei naţionalităţi germanice. Niebelungen. Ce gustare de arte e acela, ca să te adânceşti în istoria ce nu-i istorie a acelei poesii. Evul miez al Creştinismului este imposibil. Este învierea unor lucruri, cari nu sunt înăscute sufletului omenesc. Un aparat, crud, vechi, a-l introduce în estetică. Nu este de trebuinţă de a cunoaşte multe din istoria unui popor în vremi în care a trăit animalic, timpi orbi. Sunt încercări deşarte, de a rechema cunoştinţa oarbă a popoarelor, din vremi, în care aceasta nu avea nici o valoare. A reproduce scheme, coaje vechi, este sărăcie, poesia adevărată e nemijlocită. Pons esinorum. Găsim cu toate astea un cuprins adânc. Metal curat fără de lamură. Heine. Lyrică. Shakespeare în contul timpului. Ne va mişca numai ceea ce e în genere umană. Sceneria este romantică. Cuprinsul: pasiunea, mişcările vieţei sunt în Shakespeare], - Byron. Înlăturarea superstiţiunii. Trebuie poetul ca să fie servitorul credinţelor populare? Goethe (: Faust - P. II).

Originalitate şi originalitate. Naturalîtate potenţată şi veridică (Fragmentarium, op. cit. p. 92-93).

Filosofia istoriei şi filosofia artei se încrucişează, în aceste însemnări manuscrise fulgurante care de fapt rezumă mitopo(i)eti-ca eminesciană ce presupune organicitatea, naturalitatea discursului „potenţată şi veridică", refuzul excesului de fantazare (fantezia, „mama imaginilor", trebuie combinată cu raţiunea", trebuie supusă cenzurii „marginilor" acesteia), modernitate bazată pe ea însăşi, fără „prejudicii" mitologice antice şi fără regresiuni romantice în timpi orbi sau cu fond poetic neînţeles (ca în cazul Nibelungilor), bazată - apoi - pe expresia nemijlocită a mişcărilor vieţii şi pasiunilor care constituie de fapt cuprinsul adânc, etern al artei.

De observat că Eminescu admite şi nu admite romantica adâncire în antichitate şi Evul Mediu. El este totuşi plin de vechime antică şi medievală; adîncirea în aceste două vechimi e una de regăsire a esenţei Fiinţei, a substanţialităţii acesteia ascunsă în curgere, în devenire sau mai degrabă în revenire arheală. Aşa cum contradicţile se ivesc de oriunde şi se adâncesc, el pune conceptual totul în dreaptă cumpănă, într-un juste milieu, care e şi o noţiune medievală.

Găsim o ontologizare care e susţinută evident de o „medie va-lizare" a viziunii asupra lumii.

„Medievalizarea" face parte indiscutabil din romantizarea generală a viziunii. Câţiva topoi, caracteristici canonului mitopo(i)etic medieval, sunt reactivii acestei ontologizări: lumea ca teatru, lumea ca o carte, lumea ca un cântec, Dumnezeu ca Demiurg, ca ziditor - adică - al lumii şi al omului ca parte din „fiinţa" lui, retras într-o neclintire deterministă.

Risipite prin mai multe poeme, în Scrisori, în *Luceafărul* mai cu seamă, aceste motive se focalizează în ţesătura textuală a Glos-sei, în care ele se ţes, se interţes şi inversţes pe un fir intertextual de bătătură într-un efect ciudat al înnodării / deznodării / reîn-nodării: „Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul şi pe patru, / Totuşi tu gici-vei chipu-i..."/'Viitorul şi trecutul / Sunt a filei două feţe, / Vede-n capăt începutul / Cine ştie să le-nveţe..."; „Alte măşti, aceeaşi piesă, / Alte guri, aceeaşi gamă..."; „Ca un cântec de sirenă, / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momeşte în vârteje...".

Toată simbolistica medievală cu fascinaţia ei negativă este topită în aerul încremenit al ataraxiei stoice. Omul este un spectator pe marea scenă a lumii, dirijată cu sfori din culise de Demiurg; într-o versiune îşi îndreaptă ochii plini de lacrimile suferinţei spre cerul acestuia care este însă un cer al nepăsării: „Omul plânge şi se-ndeasă / Cerşetor la preaînaltul, / Parcă cerului îi pasă / De e unul, de e altul / Timpul care bate-n steie / Bate pulsul şi în tine; / Îţi dă bune, îţi dă rele / După rău aşteaptă bine" (ras. 2261). Cartea vieţii sau Cartea cerului, cartea tristă şi încâlcită din Epigonii („ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra") devine aici carte redusă la o filă cu două feţe care sugerează reluarea monotonă a învăţului, zădărnicia iremediabilă a încercării de a o înţelege. Dulcea muzică de sfere din care e constituit universul, viaţa de poet în Scrisoarea IV *şi* pomenită şi în versiunea citată, devine în textul de bază un înşelător cântec de sirene. în *Andrei Mureşanu,* „cartea lumii d-eternă răutate / E scrisă şi-i menită". Dominantă este, totuşi, reprezentarea cărţilor sub semnul sacralităţii, ca în Evul Mediu. (Asupra metaforelor cărţii în Evul Mediu şi în contextul romantismului european a se vedea Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin,* Bucureşti, 1970, cap. XVI, Cartea, ca simbol, p. 347-404). Ca şi Cartea Cerului, Cartea Vieţii şi Cartea Naturii, Cartea Poeziei e o expresie a sacrului: "Ce e cugetarea sacră? Combinare măiestrită / Unor lucruri nexistente; carte tristă şi-ncâlcită, / Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra. / Ce e poezia? înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate, / Strai de purpură şi aur peste ţărâna cea grea" (Epigonii).

Topoii sinonimi fortuna labilis şi ubi sunt fac parte din canonul literar medieval, fiind afiliaţi reprezentării timpului circular şi imaginii „lumii înşelătoare" („mondo falace"). (Petrarca spune în Triumful timpului: *„Şi* azi ca ieri, mereu aceeaşi stradă"; / O bat mereu eternă şi rotată"; trad. de Eta Boeriu). Horaţiu, Ovidiu şi Vergiliu le foloseau ca pe un remediu epidictic (= de consolare). Conotaţiile acestor motive - zădărnicia, neputinţa omenească în faţa „jocuriei" cerurilor, „hiclenia" lumii, supunerea vieţii noastre „primejdiilor şi primenelilor", trecerea zilelor „ca umbra, ca umbra de vară", părelnicia („Fum şi umbră sântu toate, visuri şi parere") - sunt valorificate de Miron Costin în poemul *Viaţa lumii* (a se vedea studiul doct al Sandei Radian *Poemul Viaţa lumii* de *Miron Costin şi poezia zădărniciei* în volumul său *Corelaţii între literatura română şi literatura universală,* Bucureşti, 1977, p. 108-115).

Imaginea eminesciană a Evului Mediu poate fi conturată mai limpede prin raportarea la mutaţiile epistemologice care au loc în epoca medievală ca atare şi la felul cum aceasta e înţeleasă de moderni şi postmoderni. Este vorba de ceea ce preia şi de ceea ce refuză spiritul ştiinţific nou. După cum menţionează H.-R. Pata-pievici în cartea sa Omul recent (Bucureşti, 2001), între Evul Mediu şi prima modernitate (secolul al XVII-lea) unele atribute se transferă de la sfera ontologică a lui Dumnezeu la domeniul ontologiei lumii sublunare separată de lumea celestă; în locul raţiunii scolastice vine raţiunea *tehnică,* iar Dumnezeu e înlocuit cu Natura; fiinţa înţeleasă în mod platonician e privită acum în devenire, e împământenită în lumea tehnicii cu atributele ei „tari"; timpul se impune ca o categorie centrală a gândirii.

„Dumnezeu e mort, rădăcinile sunt pierdute şi nu mai poate fi gândit decât „vecinic", realitatea fiinţei se preschimbă în aparenţă, în fantomă, orice lucru e temporalizat (şi nu spaţializat) şi e considerat purtător de semne ale realităţii invizibile.

Atitudinea faţă de Evul Mediu se schimbă radical. Barocul încearcă pentru ultima dată să împace virtutea păgână şi virtutea creştină, Renaştera şi Evul Mediu. Modernii se delimitează de ştiinţa modernă, care îşi propune ruptura cu trecutul şi se delimitează de ştiinţa medievală. Acel „există zei", postulat de Antichitate, e înlocuit cu „există un zeu, care este Dumnezeu", promovat de Evul Mediu apoi cu axioma „lumea poate fi gândită complet fără a mai presupune existenţa vreunui Dumnezeu, indiferent că este vorba de Dumnezeul filozofilor ori de cel al devoţilor", impusă de Modernitate: „Din momentul în care diferenţa ontologică a putut fi complet eliminată - prin verificarea tehnică a faptului că nu există nici o deosebire de manipulare între f i i n ţ ă şi f i i n ţ e, între'este" şi „a fi determinat" -, nu s-a mai putut în genere gândi vreo axiomă ontologică care să ne scoată din acest tip de lume" (Horia-Roman Patapievici, Omul recent, 2001, p. 97). Apartenenţa confesională a modelat cel mai mult atitudinea faţă de Evul Mediu: cei care predicau moartea lui Dumnezeu şi „barbaria" Evului

Mediu opusă Renașterii au fost protestanții, interesați să demonstreze existența unor rădăcini renascentiste ai Reformei și incapacitatea catolismului de a asigura libertatea și puterea de creație a spiritului uman.

Pentru Eminescu Evul Mediu este *primăvara etnică,* deci o perioadă care a favorizat formarea naționalităților și înflorirea acestora, sau, după cum zice însuși poetul, „tinerețea etnologică": „Evul miez" a însemnat instaurarea spiritului modern, a unui nou fond în formele istorice tradiționale, dovada cea mai elocventă prezentând-o Anglia medievală. Normalitatea dezvoltării istorice a unei națiuni o determină gradul de păstrare a „tinereții organice" a formelor arheale, în care se manifestă spiritul modern: „Ar fi absurd din parte-ne a pretinde ca Statele-Unite ale Ainericii să fie conduse de-o aristocrație istorică, când ea nu s-a putut nici naște pe pământ american; ar fi absurd a pretinde chiar pentru împărăția Braziliei și pentru orice stat, născut în urma acelei primăveri etnice, care se numește evul-mediu. Nici pentru țara noastră n-am gîndit vre-odată a propune un sistem, care să învieze veacul al XVII-lea, epoca lui Mateiu Basarab. Cu toate acestea, oricine va voi să definească marele mister al existenței, va vedea că el consistă în împrospătarea continuă a fondului și păstrarea formelor. Forme vechi dar spirit pururea nouă. Astfel vedem cu Anglia, care stă în toate celea, în fruntea civilizației și astăzi vechile sale forme istorice, pururea reîmprospătate de spiritul modern, de munca modernă. De aceea o și vedem rămînînd ca granitul, măreață și sigură în valorile adîncelor mișcări sociale, de cari statele continentale se cutremură" (*Dezvoltarea istorică a Romoniei).*

O manifestare organică a spiritului modern în formele antichității poetul o atestă în cadrul Renașterii și Contrareformei; Rafael, Michelangelo, Corregio, Murillo, Palestrina sunt considerați modele de perfecțiune, de „suflet-mbătat de raze și d-eterne primăveri" (expresia e din *Venere și Madonă;* unde e evocată „lumea ce gîndea în basme și vorbea în poezii" și Rafael, emblema ei: „Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată, / Sufletu-mbătat de raze și d-eterne primăveri...")". Prototipul omului de artă renascentist este asemuit de poet lui Iisus, prototipul Omului moral: „Precum arta modernă oși datorește renașterea modelelor antice, astfel creșterea prototipului omului moral, Isus Hristos" (Învierea).

În plan mitopo(i)etic pur, Evul Mediu cu „secolii de-ntuneric" a ținut „în lanțuri de umilire" „spiritul, ce-adînc se zbate într-a populilor fire". Evul Mediu s-a topit în lava tuturor evilor repezită vulcanic „adînc, spre cer".

Vremea a fost scoasă, shakespearian, din țîțîne: „Dar de secole fierbe lumea din adîncuri să se scoale, / Cum vulcanul, ce irumpe, printre nori își face cale / și îngroapă sub cenușă creațiunea unei țări, / Astfel fiii tari și tineri unor secole bătrîne / Lumea din încheieture vor s-o scoată, din țîțîne / Să o smulgă, s-o arunce în zbucnirea nouei eri" (Memento mori).

Spiritul „nouei eri", spiritul modernității se instaurează însă într-o lume în care „Deus ist tott" („Dumnezeu este mort"). Eminescu gîndește astfel trecerea de la Evul Mediu la Modernitate ca o tranziție de la valorile tari la valorile slabe, la un gol valoric produs de amurgul Dumnezeirii: „ș-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire, / Din mărire la cădere, din cădere la mărire, / Astfel vezi roata istoriei întorcînd schițele ei; / În zădar palizi, siniștri, o privesc cugetătorii / Ei vor cursul să-l abată... Combinații iluzorii - / E apus de Zeitate ș-asfmțire de idei".

Nihilul nietzschean se insinuează, astfel, și în gîndirea mito-po(i)etică eminesciană. Poetul nostru nu mai bea din lacul cu apa vie, ca să nu mai vadă „cursul repețit al istoriei; el bea doar „paharul poeziei înfocate, refuzînd să mai citească în cartea lumii și cufundîndu-se narcisic în degustarea fantomelor gîndirii și a vieții ca vis, care sunt toate după cum am demonstrat, topoii medievali: „Și de-aceea beau păharul poeziei înfocate, / Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate / Să citesc din cartea lumii semne, ce mai nu le-am scris. / La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură - / În zadar o măsurăm noi cu-a gîndirilor măsură, / Căci gîndirile-s fantome, cînd viața este vis".

Poetul constată același punct solstițial, aceeași „asfințire de idei" în domeniul artelor, considerînd mereu drept culmi valorice pe Shakespeare, Rafael, Michelangelo, Palestrina, Dante, Beethoven: „Stilul elegant al Arhitecturei Renașterii, cel măreț gotic cedează stilului monoton al cazarmelor de închiriat, Shakespeare și Moliere cedează bufonerielor și dramelor de incest și adulteriu, cancanul și Offenbach alungă pe Beethoven, - e o epocă în care ideile mari asfințesc, în care zeii mor" („Timpul" 1879); „Răul ce se naște din lipsa fabricațiunii acestor obiecte s-ar putea vindeca lesne, căci cromolitografii de pe tablouri clasice italiene ale figurilor sfinte precum le face un Rafael, un Correggio, un Murillo ar goni lesne și caricaturile orientale și cele moscovite" („Fîntîna Blanduziei" din 18 martie 1882).

Medievalismul se întîlnește temeinic cu eminescianismul, fără a se identifica în mod absolut. Poetul nostru dă viață nouă canonului literar medieval, absolvindu-l de convenții și circumscriin-du-l nuanțat marilor sale viziuni asupra lumii, universului, omului și istoriei.

LUMEA CA TEATRU

Atunci când se trezeşte din vis şi recade în realitate insinuând o îndoială asupra identităţii sale (este Dan sau Dionis?), eroul nuvelei filosofice *Sărmanul Dionis* se întreabă dacă nu cumva îndărătul culiselor vieţii e un regizor, a cărui existenţă nu poate fi explicată. Nu cumva noi înşine suntem asemenea figuranţilor care, voind să reprezinte o armată mare, tot înconjoară fundalul scenei şi reapar mereu pe scenă. „Nu este oare omenirea istoriei asemenea unei astfel de armate ce dispare într-o campanie veche spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator; dar acelaşi număr mărginit pentru regizor. Nu sunt aceiaşi actorii, deşi piesele sunt altele? E drept că după fondai nu suntem în stare a vedea". S-ar putea ca şi cineva să aibă momente „învârtitoare", returnante, de luciditate retrospectivă care să i se pară ca nişte reminescenţe ale unui om ce de mult nu mai este...

Avem în fiinţa noastră codificat rolul de actor, după cum lumea poartă în ea codul genetic al teatralităţii şi îşi joacă în mod predeterminat propriul spectacol. Regizorul, bineînţeles, nu se vede, căci e bine ascuns după „fondai". Cine o fi el? Cineva mai mare, după cum zice Epictet („Nu uita că eşti un actor într-o dramă aleasă de cineva mai mare decât tine")? Acest mai mare poate fi însăşi providenţa stoică sau Dumnezeul creştin, ca la Quevedo, Regele (în raport cu ţăranul) din comedia lui Lope de Vega Des-*curcă-te cum poţi,* Meşterul-Creator al lumii, ca în teatrul lui Calderon de la Barca, Demiurgul ca la majoritatea romanticilor, Dumnezeul care nu mai vine din teatrul absurdului? Exegeţii s-au întrebat insistent de unde vin sugestiile de valorizare a motivului: de la Epictet şi ceilalţi stoici, de la Buddha pomenit în una din variantele Glossei, de la Oxenstierna din *Cugetările* căruia Eminescu publica un fragment în *Curierul de Iaşi* intitulat Com*edia cea de obşte:* „Lumea este privelişte, oamenii sunt comedianţi, norocul împărtăşeşte jocurile şi întâmplările le alcătuiesc. Teologii ocârmuiesc machinurile şi filosofii sunt privitorii. Bogaţii prind locurile, cei puternici apucă locul cel mai înalt, şi la pământ sunt săracii. Muierile aduc răcoreală şi cei necăjiţi de noroc iau mucul lumânărilor. Nebuniile alcătuiesc întocmirea cântecelor şi vremea trage perdeaua... Lumea vrea să se înşele-înţele-ge-se dar (...) în scurt: acest fel este comedia lumii aceştia, şi acela ce vrea să aibă zăbavă cu linişte, să se puie într-un unghiu mic, de unde să poată cu odihnă, ca să fie privitoriu şi unde să nu fie nici de-cum cunoscut, ca să poată far de grijă a o batjocuri după cum se cade", de la Schopenhauer care ilustrează conceptul de viaţă, în *Lumea ca voinţă şi reprezentare* (vol. I, cartea 3, p. 35), ca spectacol de teatru prin piesele lui Carlo Gozzi, de la Shakespeare, de la Dante, Cervantes, de la poeţii baroci sau de la romanticii-conge-neri, din Caracterele lui La Bruyere, după cum presupune D. Murăraşu, sau din chiar cultura română, lumea fiind văzută ca teatru şi de Cantemir şi de Creangă?

Este un adevărat spectacol comic al sursierismului practicat de eminescologi! (a se vedea studiul lui T. Vianu Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru, în *Studii de literatură universală şi comparată,* Bucureşti, 1960, p. 91-110, exegezele lui Călinescu, comentariile aceluiaşi Murăraşu).

Tema lumii ca teatru i-a fost sugerată de însăşi lumea cum este ea (şi ca dânsa suntem noi, după cum spune în Epigonii), iar ea este... lume ca teatru. Ea nu este doar incidentală, apărând numai în *Glossă,* în Scrisoarea IV şi *Sărmanul Dionis,* lucrări la care s-au referit cu deosebire exegeţii, ci - cel puţin cu unele figurări izomorfice - în *Epigonii, Împărat şi proletar, Memento mori, Andrei Mureşanu şi* chiar *Luceafărul* (maşinăria cosmică perfectă, „învârtirea sferică", repartiţia deterministă a cercurilor şi „rolurilor" şi subordonarea lor Regizorului-Demiurg), în toate Scrisorile, unde teatralitatea generală a lumii se desfăşoară în proiecţii speculare care realizează din diferite puncte perspectivice o adevărată fenomenologie a spiritului teatral al lumii, în cele mai importante postume care se referă la structurile mecanice ale lumii şi la ceea ce am putea denumi teatralitatea fiinţei feminine sau feminizate *(Lumea îmi părea o cifră..., Preot şi filosof,* O, *adevăr* sublime..., Rime alegorice, Femeia?... *măr de ceartă, Ca o făclie...,* Nu *mă-nţelegi, Minte şi inimă).*

Nucleul ideatic al teatralităţii lumii îl aflăm în Scrisori, construite după principiul încrucişării motivelor, al chiasmului, al interpunerii de oglinzi: primele două fiind puse în faţa ultimelor două şi toate rotindu-se în jurul celei axiale (din Scrisoarea III).

Scrisoarea I înfăţişează o scară a fiinţelor cu roluri şi sorţi predeterminate care reprezintă esenţa imuabilă a existenţei, un Unu care e în toţi, precum Una e în toate: „Începând la talpa însăşi a mulţimii omeneşti / Şi suind în susul scării pân'la frunţile crăieşti, / De a vieţii lor enigmă îi vedem pe toţi munciţi, / Făr-a şti să spunem care ar fi mai nenorociţi... /Unul e în toţi, tot astfel precum una e în toate, / De asupra tuturora se ridică cine poate,/ Pe când alţii stând în umbră şi cu inima smerită / Neştiuţi se pierd în taină ca şi spuma nezărită - / Ce-o să-i pese soartei oarbe ce vor ei sau ce gândesc?... / Ca şi vântu-n valuri trece peste traiul omenesc" (subl. în text - n.n.).

În Scrisoarea II este imaginat un astronom în postură de **panglicar** „cosmic" ce scoate lumile din chaos ca dintr-o cutie şi înşiră epocele „ca mărgelele pe aţă" („Atunci lumea-n căpăţână se-nvâr-tea ca o morişcă, / De simţeam, ca Galilei, că comedia se mişcă"). Este aci prima proiecţie ironică asupra unei lumi cu o mecanică

comică, adevărată morişcă. (Mecanic provine de la grecescul mechane - maşină.)

Din spectacolul grotesc al lumii prezentului, radiografiat în stil retorico-sarcastic în Scrisoarea III a dispărut Apollo, zeul frumuseţii, scena fiind umplută de saltimbanci şi irozi, de toţi nerozii, de „panglicari în ale ţării, care joacă ca pe funii / Măşti cu toate de renume din comedia minciunii", pociturile cu „bulbucaţi ochi de broască" falşii patrioţi care nu sunt decât „quintesenţă de mizerii de la creştet pân-n talpa", „mutrele pretinse de roman" „tot ce e perfid şi lacom, tot Fanarul, toţi iloţii" „răii" şi „famenii" care nu sunt decât „ciumă-n lume" şi „creaturi". Prin astfel de portretizări rapide ale unor indivizi mecanizaţi, încremeniţi în contururi de mască, din care s-a scurs esenţa umană, Eminescu crează, cu penelul lui Goya parcă, un adevărat „bestiarum" teatral al creaturilor monstruoase ale prezentului.

Scrisoarea IV subtilizează portretul grotesc al oamenilor prezentului, care sunt - de astă dată - actori aserviţi „cauzei din natură", instinctului „atât de van / Ce le-abate şi la păsări de vreo două ori pe an", unui „amor străin", unui Altul care-i inspiră la ură şi la continuarea povestei lui Cain. Ei *fac gesturi şi spun* papagaliceşte, deci mecanic, vorbe pe care nu le pricep. E povestea lumii, veche ca şi ea, reiterată maşinal, orbeşte: „O, teatru de păpuşe... zvon de vorbe omeneşti, / Povestesc ca papagalii mii de glume şi poveşti / Fără ca să le priceapă... După ele un actor / Stă de vorbă cu el însuşi, spune zeci de mii de ori / Ce-a spus veacuri dupolal-tă, ce va spune veacuri încă, / Pân'ce soarele s-o stinge în genunea cea adâncă".

În sfârşit, Scrisoarea V, prezintă - în contratemă cu masca (obrăzarul) de ceară (aşa apare femeia în mai multe poeme), cu grimasa zâmbetului pe gură - teatrul interior al inimii poetului care bate „ritmul sfânt al unei ode" şi care e însetat demonic după dulcele lumini ale idealităţii feminine: „Ea nici poate să-nţeleagă că nu tu o vrei... că-n tine / E un demon ce-nsetează după dulce-le-i lumine, / C-acel demon plânge, râde, neputând s-audă plân-su-şi, / Că o vrea... spre-a se-nţelege în sfârşit pe sine însuşi..."

Teatralitatea este o dimensiune existenţială fundamentală, principiul ontologic structurant al întregului univers eminescian. Imensului theatrum mundi, configurat cu tonuri melancolice sau ironice, cu întreg spectacolul tragic al degradării, mecanizării, ne-antizării, i se asociază forul lăuntric, theatrum interioris, în care se desfăşoară drama pierderii şi recuperării identităţii, a redării sinelui originar, narcisic. La aceste două teatre se mai adaugă unul mai special al istoriei, theatrum historiae, tragic în esenţa lui ultimă, căci se bazează pe un „curs repeţit", pe o învârtire mecanică „de la mărire la cădere", inspirată şi ea de o hegeliană „viclenie a raţiunii" (List der Vernunft), oamenii, „copii bătrâni" crezând că ei guvernă lumea în timp ce sunt duşi ei singuri de un val fără de nume: „Ş-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire. / Din mărire la cădere, din cădere la mărire,/ Astfel vezi roata istoriei întorcând schiţele ei; / În zădar palizi, sinistri, o privesc cugetătorii/ Şi vor cursul să-l abată... Combinaţii iluzorii. -/ E apus de Zeieta-te, ş-asfinţire de idei.// Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serei,/ Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării,/ Nimeni noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormânt; /Mulţi copii bătrâni crezut-au cum că ei guvernă lume, / Nesimţind că-s duşi ei singuri de un val fără de nume, // Că planetul ce îi poartă cugetă adânc şi sfânt" (Memento mori).

Regizorul lumii e ascuns adânc deci în „valul fără nume" purtător de sorţi. Şi Emil Cioran va spune - în spirit eminescian - că „istoria este ironia în mers" (Convorbiri cu Cioran, Bucureşti, 1993, p. 199).

Nicolae Iorga va concepe, în dramele sale, istoria ca teatru: „E vorba doar de tragedia acestui neam omenesc şi în ea, dacă sunt scene care expun, sunt şi acte care duc mai departe conflictul".

Analogia dintre istorie şi teatru este înţeleasă de un dramaturg contemporan, Nicu Horodniceanu, ca un mecanism ce operează în ambele sensuri: „Piesa de teatru reproduce mecanismul aparent al întâmplărilor istorice, iar gândirea despre istorie se petrece după o schemă care imită dramaturgia. în ambele cazuri, cele trei timpuri - prezent, trecut, viitor - sunt unificate" (Nicu Horodniceanu, Eul flexibil sau despre teatralitate, Bucureşti, 1999, p. 19).

Cel de-al patrulea teatru este unul global, cosmic, un teatru inter-mundan, theatrum intermundorum, cu o structură piramidală riguroasă, al cărui vârf luminescent este Demiurgul, cel care, în viziunea lui Ruben, „e vremea însăşi cu tot ce se-ntâmplă-n ea, dar vremea la un loc (în timp ce omul cuprinde doar un loc în vreme), asemenea unui izvor, a cărui ape se întorc în el însuşi, ori asemenea roţii, ce deodată cuprinde toate spiţele, ce se-ntorc vecinic" *(Sărmanul Dionis).* În *Luceafărul* dăm de aceeaşi mecanică a cosmosului, construită riguros din sfere şi cercuri, din care nu poate ieşi nici Hyperion, nici Cătălina, căci sunt supuse unui determinism inexorabil: „Căci roata-n veci se va-nvărti / Şi nu se mai sfârşeşte / Şi toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte" (Versiunea D); „Plutind pe-a haosului văi / Adânc izvor de stele / În cercuri mândre se roteau / [Ca un] şirag de salbe" (versiunea B); „Şi mii de lumi în juru-i fug / Pe-a vremei val de-a-notul / Pân piere cel din urmă crug /Şi singure cu totul" (versiunea B).

Poetul îmbina, într-o singură reprezentare, universul sferic platonician cu universul mecanic kantian (ca şi cu mecanica realelor lui Herbart), căci într-o însemnare din ms. 2257, f. 82 r găsim o notă doveditoare în

această privinţă: „D-zeu e un atom - un punct matematic; punctul comun unde se lovesc toate puterile pământului spre a constitui organismul de legi, sistema cosmică. Fără acest punct comun de atome (Au[s] gentsheit im Kraftes paral[l]elogramum) lumea neapărat că era un caos de materie inertă şi fără putere. Două atome se pot atrage singure fiind dar atrase în toate părţile de altele asemenea lor nedominate de un centru, de o putere comună, ele rămân în suspensiune în punctul în care se-ntâmplă a se afla. În mijlocul soarelui e un atom, împrejurul căruia s-a cristalizat corpul soarelui - acel atom prin poziţiunea sa e inima sistemei noastre planetare..." Bineînţeles că omul e la fel „construit", având în centru sufletul („Astfel Dumnezeu e în lume ceea ce e sufletul atomilor e în om").

Însăşi Veşnicia cu „chipul" ei ireprezentabil era imaginată de poet, în finalul nuvelei Moartea lui loan Vestimie, descoperit şi publicat de Aurelia Rusu în ediţia prozei din 1982, ca purtând „măştile" Morţii.

E vorba de un schelet al cosmului în veci identic cu sine, după cum observa G. Călinescu, de o lume spirituală supusă unei pa-lingenezii geometrice a cărei esenţă rămâne aceeaşi, schimbân-du-se doar „numele şi obrazele": „Prin iluzivitatea lumii, Eminescu înţelegea modul nostru finit şi succesiv de a percepe Universul, care în Dumnezeu există sub speţa eternului. Ceea ce este panteism..." (G. Călinescu, Opere, vol. 13, Bucureşti, 1970, p. 45).

Universul, orânduit conform unui spirit geometric teatral, care se manifestă în „avanscenă" prin faze reluate palingenetic, este stăpânit de un determinism mecanic şi concentrat ideatic în figura lui Dumnezeu: „Cine nu recunoaşte în archeul eminescian, pentru care unica putinţă de cunoaştere este perceperea de sine, monada spirituală leibniziană, fără fereastră „prin care să poată intra sau ieşi ceva"? Şi pentru unul şi pentru alta, legătura cu macrocosmul se face printr-o potrivire automată, a cărei origine este în gândirea divină cuprinzătoare a tuturor posibilităţilor. Un determinism mecanic acordă deosebitele momente ale monadelor, ceea ce îngăduie calcularea pe cale speculativă a fazelor lumii. Cosmul e desfăşurarea unei socoteli în care orice rezultat posibil atrage, prin infinitatea substanţei divine, fenomenalitatea. A gândi după legile Cosmului gândirii vrea să zică a descoperi aritmetica gândirii supreme, origine a tot ce există" (Ibidem p. 46).

Nicu Horodniceanu, citat mai sus, explică nuanţat nevoia fiinţei noastre de orânduire geometrică: „Limitarea neantului în cuprinsul nălucilor geometrice ne dă satisfacţia de a contempla perfecţiunea formei finite. Modul de gândire geometric este un fel superb, elegant, de a evita misterul conţinutului mişcării" (Nicu Horodniceanu, op. cit., p. 7). Apărându-se de „infinitul mişcării universale", eul crează o lume a sa, limitată, constantă, fixă.

Or, riguroasa orânduire a lumii mecanizează funcţiunile eului, îl sărăceşte pe scena îngustă pe care vreme îndelungată se joacă aceeaşi piesă. În jurul eului apare, astfel, un vid, de care el poate scăpa numai prin imaginaţie, prin vis, prin luarea lumii în posesiune geometrică.

Stabilind diferenţa dintre jocul lumii şi jocul uman, Mihai J. Spăriosu constată, cu referire la Heidegger şi Fink, că cel dintâi nu e jocul unei puteri personale (personale Macht) şi nici a unui zeu, căci cosmosul subordonează şi conţine totul - om, zeu, lucruri: „Jocul lumii nu este aparenţă (Schein), ci apariţie strălucitoare (Erscheinung). Lumea face ca totul să apară şi să dispară în interiorul unui continuum de spaţiu-timp şi, în acest sens, jocul lumii trebuie înţeles, la modul heideggerian, ca joc de prezenţă şi absenţă, în care toate fiinţările ajung din nou în abisul fără temei al absenţei (care şi el aparţine lumii). Orice fiinţare este o jucărie cosmică şi orice jucător, la rândul lui, o jucărie. Această Erscheinung a lumii este o mască dincolo de care nu se ascunde nici un chip, care nu ascunde decât nimicul însuşi" (Mihai J. Spăriosu, *Resurecţia lui Dionysos,* Bucureşti, 1997, p. 131).

Lumea ca teatru apare şi ca o creaţie a cartezianului „geniu rău" (Malin Genic), actor care se joacă cu posibilul şi care este stăpân peste mecanismul de înşelare, denumit de Nietzsche Trug-mechanisms. Din această concepţie e dualităţi divinului (dublarea creatorului de un zeu ascuns) se naşte agonothetul, o viziunii ca teatru. Borges reia imagina heideggeriană a unui Khoregos, a unui David dansant care mimează drama propriului său.

Spaţiul jocului, spaţiul agonal presupune, în lumea modernă, o implicare în temeiul preraţionalului, al hazardului pur, astfel încât omul apare - ca la Kant - nu ca jucător sau ca mântuitor suprem, ci ca o marionetă a forţelor tenebroase din el şi din afara lui.

Lumea ca o privelişte teatrală constituie şi marea temă a prozei eminesciene de la fragmentul din tinereţe *Din surâsul său un surâs sunt,* aferent Geniului pustiu, şi scrisoarea lui Euthanasius din Cezara în care lumea e o scenă dominată de aparenţă înşelătorie şi de oameni-umbre (lucrători ai statului, soldaţi, principi, învăţaţi, proşti...) până la Moartea lui loan Vestimie, în finalul căreia personajul intră sau i se pare că intră într-o sală de bal, în care cântă dar nimeni nu-l bagă de seamă, semn al nepăsării, şi Archaeus, în care binoclul întors înregistrează şi acum 200 de ani aceeaşi comedie umană („Şi iată că te pomeneşti deodată pe scenă c-un tablou viu de viaţă, publicul râde, actorii se strâmbă şi toate astea ca-nainte de - 200 de ani. Atuncea-ţi vine-a zice că or publicul şi teatrul sunt depărtaţi cu două sute de ani sau că piesa este nouă. Unde este timpul? Când întorci binoclul toate lucrurile ţi se par într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viaţa lui

toată după nasul lui propriu ca să-l ajungă şi ar fi foarte firesc asta... Unde este spaţiul?") şi în care un manuscris uitat de o sută de ani în sertar conţine o comedie („cu planul ei, cu patimile ei, cu esteriorul de regi, papi, cavaleri, dame de curte, hetere etc." cu „o bogăţie de viaţă, costume, oameni, aranjament, pasiuni") în care zăcea învăluit şi Archaeus, simbolizare a nimicului devenit posibilitate („Dar închipuieşte-ţi cum că-n mijlocul reprezentaţiei un perete cade, un actor îşi rupe capul, unul îşi uită rolul... iată un arch[a]eus jignit şi simţi că-i jignit. De ce simţi? Pentru că acel nimic e şi-n tine, pentru că, insultat pe scenă, e insultat în tine. Şi cu toate acestea el putea să rămâie mii de ani în săltar şi corpul lui să putrezească, tu însuţi puteai să nu te naşti, să fii din numărul celora ce n-au fost niciodată... ei bine, totuşi existenţa era posibilă pentru că este". Ar fi existat ca o idee, ca o comedie primită al cărei manuscript s-a pierdut şi despre care nimeni nimic nu ştie, deşi a existat, ba există în creierul naturei. Prin urmare, ai fost, eşti, vei fi totdeuna").

Privelişte a teatrală, care durează de mii de ani şi care poate fi văzută în desfăşurarea ei teatrală cu un binoclu întors, se completează organic, la Eminescu, cu o prospectare adâncă a teatrului interior. El, omul eminescian, este Actorul, înainte de a fi actor în teatrul Lumii. Teatrul interior este Teatrul Lumii, jucat de unul singur, esenţa acestuia relevându-se ca esenţă codificată a Eului. Nu întâmplător se vorbeşte, în Archaeus, despre nimicul devenit posibilitate. Principiul exterior al Tearului Lumii este sădit în interiorul eului. Având în preajmă Limitele, eul îşi descoperă singura posibilitate de *fiinţare* - aceea de a-şi descoperi şi valorifica potenţele de actor. A intra pe scena lumii sau numai pe scena restrânsă a eului înseamnă a exista („ai fost, eşti, vei fi totdeauna").. Jocul teatral (intrarea în spectacolul lumii) este dătător de fiinţă. Teatralitatea are, prin urmare, un rol în-fiinţător. Ea este temeiul, Ungrundul Eului şi Lumii, care se atrag reciproc în joc sau joacă independent. Fie că obţine atragerea în joc, fie că nu, omul este un actor potenţial, un actor prin el însuşi, un pachet de potenţialităţi teatrale care se cer doar valorificate, puse în lumină, în-fiinţate.

În zadar, omul eminescian acuză impasibilitatea stoică în *Glossă,* fiindcă se ştie un actor posibil. Esenţa teatrală a lumii e în el, care într-o notă din ms. 2287,63 r îşi recunoaşte cu nonşalanţă (ironică, teatrală nu?) rolul de confident, de confident al... Lumii: „Lumea-mi pare o scenă mare, drept culise laterale / Eu văd stâncile trunchete ce se pierd în larga vale / Drept fundal văd o câmpie, lanuri verzi şi multe sate / Cu bisericile albe stau pe ţară semănate - / Mie-mi pare c-un actor sunt, jucând rol de confident, / într-o dramă frânco-gallă, cu discursul somnolent..."

Modernitatea viziunii eminesciene cu incontestabila sa originalitate stă în această revelare a esenţei existenţiale a teatrului interior, în convorbirea cu propria umbră sau - mai exact spus -cu propriile umbre, căci e vorba de o stratificare complexă a aparenţelor, în ceea ce el însuşi denumeşte „despărţirea individualităţii mele". Poetul zice că nu vorbeşte în gând „decât eu cu mine însumi. Eu cu mine" (Umbra mea, text aferent la *Sărmanul* Dionis). Ea, umbra, fixată îndelung cu privirea la hotarnica oră 12, prinde contururi de portret zugrăvit în ulei, apoi se îngroaşă plastic, iese din cadru şi devine... Personaj. Ea rămâne să reprezinte contingentul în timp ce poetul întreprinde o expediţie în lună, în transcendent.

Toma Nour din Geniu pustiu călătoreşte „palid ca o umbră" printre umbrele oraşului care nu sunt decât morţi râzând bacovian cu feţele lor galbene spoite cu roşu, ceea ce le făcea şi mai înfricoşate şi mai moarte,"prin contrastul între adevărul morţii şi simularea cea spoită a vieţii" şi se uită ore întregi în oglindă, copleşit de atonie şi teama de el însuşi şi de a nu înnebuni („Lucrul de care mă temeam mai mult, era nebunia, mi-era frică să nu-ne-bunesc").

Un alai întreg de închipuiri proprii „clare ca-ntr-un vis limpede" îl copleşeşte pe regele Tlâ metamorfozat în cerşetor, făcându-1 să se întrebe „Cine sunt eu?" (Avatarii faraonului Tlâ). în postură de marchiz de Bilbao el luptă cu chipul lui propriu ieşit din oglindă.

În *Visul unei nopţi de iarnă,* tânărul personaj, îndrăgostit de o fată cu zece ani mai în vârstă, invocă La danse Macabre... (Jocul *Morţilor)* lui Saint-Saens, imaginând un bal mascat ca un teatru al nimicului care înghite eforturile umane, virtuţile, inimile: „Ei şi? Nu e lumea plină de femei? Plină da, cum e plină de măşti, cum e plină de morminte, cum e plină de deziluzii. La danse Macabre.../ Jocul Morţilor... Privesc peste ei toţi, cum râd, cum şu-şuie mătasa, cum glumesc, cum şoptesc cu şoaptele lor calde şi îmbătătoare. Şi peste-o sută de ani ce-o să fie toţi, din sala aceasta? O, ochi frumoşi, o, sute de ochi strălucitori, o sute de guri surâzătoare, o sute de inimi tinere... ce-o să rămâie din voi?... Marie! E ceva penibil în măştile astea... danse Macabre... Ah, câte virtuţi n-a murit aci, câte inimi!"

Dansul macabru medieval, cunoscut şi din tabloul lui Hans Holbein cel Tânăr, îl ajută pe Eminescu să proiecteze în plan grotesc şi absurd viziunea lumii ca teatru.

Odiseea demonului lăuntric, cu în-cercările lui de a se pricepe şi de a se reda sinelui originar, cu „lupta" teatralizată cu propriul chip, o putem urmări în Scrisoarea V, Gemenii, Mu*reşanu* şi An*drei Mureşanu, Sarmis,* Confesiune, Ta twam asi, Vis.

Omul eminescian coboară adânc în cel de-al doilea sistem psihic, nonpersonal, arhetipal, unde putem ajunge prin intermediul oglindirii în propriul „chip", căci, aşa cum observă C. G. Jung, cine se îndreaptă spre sine însuşi riscă să se întâlnească cu sine însuşi: „Oglinda nu linguşeşte, ea reflectă cu fidelitate pe cel care se uită în ea, acel chip pe care nu-l arătăm niciodată lumii, pentru că îl ascundem cu ajutorul persoanei - masca noastră de actori. Oglinda însă se află dincolo de mască şi arată adevăratul chip" (C. G. Jung, În lumea arhetipurilor, Bucureşti, 1994, p. 58). Întâlnirea cu sine însuşi nu face parte dintre lucrurile plăcute, fiind o probă de curaj; de aceea, numai atunci când încercăm să ne vedem propria umbră şi s-o cunoaştem suprimăm cel puţin inconştientul personal. Putem oare să separăm umbra de eul nostru? „...Umbra este o parte vie a personalităţii şi vrea de aceea să participe într-o formă sau alta la viaţa întregului" (Ibidem). Omul eminescian are prin excelenţă acest curaj, după cum are şi conştiinţa limpede că în culisele teatrului lumii stau zeii care ne conduc destinele. Aceşti zei, precizează Jung, sunt numiţi „factori", de la „facere": „Factorii stau în culisele teatrului lumii. În mic lucrurile se prezintă la fel. La nivelul conştiinţei suntem propriii noştri stăpâni, în aparenţă suntem factorii înşişi. Dar dacă păşim pe poarta umbrei ne dăm seama cu spaimă că suntem obiectele unor factori" (Ibidem, p.61).

Omul eminescian, ca om tragic, *ştie* că este actor şi actor atras în teatrul lumii care-l ameninţă cu pierderea identităţii, că este factorul însuşi, dar şi obiectul unor factori. De aceea apare total sfâşiat (despărţit de individualitatea lui, spune el în Umbra mea) în teatrul interior al „arătărilor" propriului „chip" şi al propriei umbre, parte integrantă a eului. El rezolvă pe cont propriu problema integrării altuia, căci numai prin el, spune un cercetător al sufletului uman, poate fi întreg: „Problema care se pune este dacă omul poate, în adevăr, a fi întreg, în mod absolut unul singur. Căci apare „altul" („celălalt"), altă umbră a lui însuşi [...] Cine este „altul"? Este fratele invizibil sau pierdut, acela care mă mână să-i fiu alături" (M. Zambrano, El hombre y lo divino, Mexico, p. 142).

Implicarea în teatralitate este un act tragic, căci semnifică aservirea unui scop orb al existenţei, antrenarea în „maşinăria" convenţională a lumii, în învârtirea mecanică a lui *Acelaşi.* Lumea *teatralizată* este o lume fatalmente *automatizată.* în Epigonii totul îi apare poetului ca o convenţie; *La moartea lui Neamţu* ne vorbeşte despre încercarea eşuată de a măsura maşina lumii cu o măsurătoare „sistematică" a gândurilor („Potrivim şirul de gânduri, pe-o sistemă oarecare, / Măsurăm maşina lumei cu acea măsurătoare / Şi gândirele-s fantome, şi viaţa este vis"). Î*mpărat şi* proletar ne propune un spectacol al umanei roade în care „se pe-trifică unul în sclav, altu-mpărat" şi care este stăpânită de „dorinţele obscure", de „înţelesul... acelaşi la toţi dat" şi de „aceleaşi doruri mascate cu altă haină"; Moşneagul rege Lear apare ca o emblemă teatrală a oboselii şi delirului căutării a „lumii-întregul sâmbur". Pătrunsă de lucrarea demonizată, a Răului, Lumea joacă *o comedie bizară (Preot şi* filosof). O lume caraghioasă, grotescă, adevărată ladă cu vechituri, cu artişti dramatici care se strâmbă la lună şi cu un ceriu care - în viziunea „împuţită" cu „sisteme" pare un „hământar de stele şi comedii" (O, *adevăr, sublime...).* În viziunea orientalei Şecherezade, figurată în Rime alegorice, lumea-i plină „de măşti râzânde... / De comedianţi şi de femei uşoare..." Femeia „cu masca ei de ceară şi mintea ei deşartă" e o actriţă eternă: „Comediantă veche ca lumea - comedie / Ea joacă azi - juca-va de astăzi ani o mie..." (*Femeia?., măr de ceartă).* Femeia cu rolul ei neschimbat de „comediantă veche" este proiectată pe fundalul unei lumi groteşti, „spăimântată" de chinuri şi poveri sisifice. Omul redevine un Sisif, spune poetul, care nu merită decât un dispreţ titanian: „Îl face ca Titanii, de tot dispreţuieşte, / Dispreţuieşte lumea, pe sine - şi-n sfârşit - / Dispreţuie gândirea că e dispreţuit..." E o viziune nihilistă care se alimentează dintr-o ironizare a eforturilor ce sucombă în zădărnicie, „în vânt", în sterilitate. Singurul sens a ceea ce se întâmplă pe scenă este apropierea de mântuire: „A vieţii comedie mişcată e de aur - / Când scena astei vieţe e-al mântuirei faur. / Ironică e ziua ce vesel te priveşte / Pe când în fire-o fiinţă pe alta prigoneşte, / Ironică-i mişcarea a florilor în vânt / Când sug cu rădăcina viaţa din pământ; / Ironic e pământul - visternic de vieţe / Când sânul lui ascunde seminţe mii, răzleţe, / Cari ieşind odată l-a soarelui lumină, / Cu capul se salută, se sug cu rădăcina". Ironia se transformă aci într-un referenţial sarcastic, căci femeia, în calitate de comediantă, naşte comedianţi, „de viţă şuie", nişte Adami tonţi ai vieţei viitoare, plodirea generând un spectacol ridicol de „râsuri, zâmbiri, visări, suspine" jucat de „milioane de fiinţe cu ziua întreruptă", care se ceartă cu noaptea şi bâiguie cu luna...

Ironia melancolică se preschimbă într-o ironie lugubră care reduce totul la absurd, lumea mecanizându-se, total reducându-se la un semn, la o cifră şi îmbrăcând o mască mortuară: „Lumea îmi părea o cifră, oamenii îmi păreau morţi, /Măşti, ce râd după comandă, cari ies de după porţi /Şi dispar - păpuşi măiestre, ce că sunt nici că nu ştiu/ Şi-ntr-o lume de cadavre căutam un suflet viu" *(Lumea îmi părea o cifră...).* Modul de existenţă a lumii ar fi, prin urmare, inexistenţa ei, lipsa totală a conştiinţei... că există, lipsă subliniată de sintagma sarcastică chiasmatică „ce că sunt nici că nu ştiu". Lumea e asemuită, altădată, unui furnicar foitor, râzător şi vorbitor în care toţi se mişcă într-un alai mecanic şi nu se mai ascultă în imensul gol al vorbăriei.

Teatralitatea lumii se manifestă şi prin această mare trăncăneală care neantizează fiinţa şi fiinţarea. Vorbăria goală reduce lumea la un gol absorbant al nimicului: „În capetele voastre, de semne multe sume, / Din

mii de mii de vorbe consist-a voastră lume" *(Ca o făclie...);* „Pe schelea lumii noastre urâte şi-ntr-un chip,/ Cu vorbe-mpestriţate, zidite din nisip..." *(Nu mă-nţelegi).*

Teatralitatea instituie un abis al mecanicului şi un orizont al nefiindului, al heideggerianei stări de nichtmerdasein, de pierdere a viului şi sensului. Existenţialitatea lumii devine prin repetarea lui *Acelaşi,* prin mecanizare şi „vorbă multă" (caragialiana trăncăneală) o in-existenţialitate. Lumea intră într-un gol de nefiinţă, autonihilându-se. E un nihil cu dublu sens tragic, căci este pe de o parte prederminat, iar pe de alta acceptat. (Poetul e cel care se sustrage implicării prin resemnare şi impasibilitate stoică.)

În viziunea sa nihilistă Eminescu răstoarnă nietzsceana afirmaţie „Dumnezeu e mort" prin „Lumea e moartă". Poetul nostru surprinde apusul de zeitate, dar şi apusul de lume, această comutare de concepţie fiind nota originală a mitopo(i)eticii sale care şi configurează (de)căderea lumii în chaosul primar, în tabloul apocaliptic din Memento mori, reprezentare teatralizată a „icoanelor în luptă" ale lumii sau în abisul răului demonic ca principiu raţional al lumii din *Mureşanu* şi *Andrei Mureşanu,* acestea neînfaţi-şînd altceva decât teatrul „lumii dinlăuntru" al „gândirilor amare" ale personajului faustic. E. T. A. Hoffmann identifica şi el teatrul cu lumea noastră interioară, noi fiind în lume figuranţi şi actori.

Un teatru interior este şi teatrul iubirii (theatrum amoris), în care, aşa cum am arătat în cartea noastră, *Narcis şi Hyperion,* poetul este singurul protagonist, el jucând, de fapt, un monoteatru, căci Ea este mereu absentă, provocând o *aşteptare* permanentă.

Jacques Melancolicul, în *Cum vă place* de Shakespeare, vede lumea ca un spectacol jalnic, în care toţi oamenii sunt actori: „Lumea-ntreagă / E-o scenă şi toţi oamenii actori / Răsar şi pier, cu rândul, fiecare: / Mai multe roluri joacă omu-n viaţă, / Iar actele sunt cele şapte vârste" (trad. Virgil Teodorescu).

Deviza teatrului „Globus" (Globe Theatre) este o formulă modificată după Petroniu de John of Salisburg. Tema pătrunde în drama engleză o dată cu laicizarea acesteia, ea fiind prezentă şi în *Tragedia spaniolă* a lui Thomas Kyd. Conform unei observaţii a lui L. Levi̧chi, accentul în context, în ciuda tradiţiei impuse de actori, cade pe Întreaga lume, nu pe lume (întreaga lume): AU the World's a stage („Întreaga lume e un teatru").

Lumea ca teatru e o viziune care se nutreşte din dualitatea *existenţei,* din jocul dialectic al contrariilor şi discrepanţa dintre evidenţă şi aparenţă ce se traduce în discrepanţa dintre semn şi sens. Totul se fundează, în această viziune, pe *ironie şi joc,* pe care le cultivă programatic romanticii. (Kierkegaard vede în eseul Conceptul de ironie din 1841, anume manifestarea ironiei în disonanţa dintre sensul vorbelor, care este esenţa căutată, şi cuvântul ca atare, care este fenomenul.)

Dualitatea existenţei se nuanţează într-o subtilă contrapunc-tare a iluziei cu conştiinţa determinării de real. într-o asemenea teatralitate substanţială a lumii, esenţa fiinţei ni se dă printr-un act ludic al în-văluirii/ dez-văluirii, care dă naştere unui spaţiu mitopo(i)etic al iluzionării/ deziluzionării.

Angajat în acest joc, omul eminescian se surprinde că (se) joacă şi că îşi joacă rolul, dar şi că este jucat şi chiar de-jucat. Actor care-şi joacă teatrul interior, el devine marionetă jucată de Altcineva, de un regizor nevăzut din culise, regizorul dovedindu-se a fi chiar Demiurgul, trăgătorul suprem de sfori. Găsim, astfel, la Eminescu, şi un Demiurg teatralizat, creator şi regizor al lumii ca teatru, situat dincolo de fundalul scenei. Cine este dincolo de fundal, aceasta-i întrebarea stăruitoare pe care şi-o pune omul eminescian. Cine acţionează sforile sorţilor? Providenţa stoică? Divinitatea creştină barocă şi romantică? Voinţa schopenhaueriană? Acestea par a fi toate contopite în concepţia Glossei, Observăm însă că, la Eminescu, însuşi regizorul este implicat fatal în teatrul lumii; el apare închis în cercul strâmt al acestuia, care este cercul implacabilului *Acelaşi.* Existenţa lumii e o existenţă teatrala. Teatralitatea se devorează pe ea însăşi, devorând actorii şi regizorul; ea e neantizatoare prin ea însăşi, prin lucrarea interioară a mecanicului *Acelaşi,* suveranul inamovibil. Privitor privit, jucător jucat, omul eminescian alunecă irevocabil în absurdul în care-l închide teatrul lumii, adevărat teatru în teatru. Masca se suprapune pe chipul adevărat, viitorul şi trecutul sunt a „filei două feţe", toate câte există „se supun *aceloraşi* mijloace", toate câte le avem se adună în prezent, numai că „de-a lor zădărnicie te întreabă şi so-coate", actorii înşişi par că se schimbă, dar rămân *aceiaşi* şi joacă *acelaşi* repertoriu („Alte măşti, aceeaşi piesă").

Mecanicul Acelaşi este Demiurgul negativ care trimite totul într-un tărâm al iluziei / deziluziei şi care nu are altă menire decât să prindă actorii în „luciile mreje". Omului eminescian nu-i rămâne decât să reactualizeze stoicul îndemn de a sta deoparte, singurul capabil de a sfida demiurgia neagră a lui Acelaşi: „Privitor ca la tearu / Tu în lume să te-nchipui: / Joace unul şi pe patru, / Totuşi tu ghici-vei chipu-i, / Şi de plânge, de se ceartă, / Tu în colţ petreci în tine / Şi-nţelegi din a lor artă / *Ce e rău şi ce e bine/ (...)* Ca un cântec de sirenă / Lumea-ntinde lucii mreje; / Ca să schim-be-actorii-n scenă, / Te momeşte în vârteje; / Tu pe-alături te strecoară, / Nu băga nici chiar de seamă, / Din cărarea ta afară / De te-*ndeamnă, de te cheamă"* (*Glossă).*

Groaza de implicare în teatrul lumii este un existenţial care îl electrizează mereu pe omul eminescian, fiindcă echivalează cu groază de neantizare a eului.

Prin (auto)ironie eul alunecă implacabil în zona absurdului, această implacabilitate fiind un atu al lui Eugen Ionescu sau Sa-muel Beckett.

Omul eminescian, ca homo romanticus, se concepe în mod obişnuit ca Eu absolut care transcende limitele prin ironie şi care îşi autoironizează încercarea zadarnică de a surprinde sensul fiinţei. După Friedrich Schlegel, poezia veche şi modernă e pătrunsă de o adevărată bufonerie transcendentală, prin care poetul se ridică infinit deasupra lucrurilor limitate, condiţionate, precum şi deasupra propriilor virtuţi artistice şi propriei genialităţi; formele şi procedeele dezvăluie maniera de a mima a unui obişnuit şi bun bufon italian (Lyceum, p. 42). Faţă de lume şi faţă de sine însuşi poetul este un bufon transcendental care recurge - în mod rafinat, bineînţeles - la mijloacele ironice ale lui Skaramuz, binecunoscutul „mincinos" din „commedia dell'arte".

Decisivă, în ironie, după cum precizează şi Soren Kierkegaard în Cuber den Begriff der Ironie, este linia de demarcaţie categorică ce apare între eul individual şi lumea exterioară care face abstracţie de el, tratat ca lucru finit printre celelalte lucruri finite. Cu alte cuvinte, lumea (ca teatru) pune limite, inacceptabile pentru eu care se vrea un Eu absolut, dispreţuitor suveran al lor cu mijloacele bufoneriei transcendentale: ironie simplă, ironie tragică („mută") antică, ironie socratică sau reducere de absurd, impasibilitate stoică, ironie romantică melancolică sau „ironie a ironiei" (Fr. Schlegel), dispreţ titanian etc.

Ironia este „o altă faţă" a melancoliei (Kierkegaard) sau chiar un aspect complementar al ei, precum apare în teatrul absurdului (la Eugen Ionescu şi Samuel Beckett). Intrarea în zona aparenţelor, care relativizează psihismul uman, făcând ca sub acţiunea iluzoriului, o jumătate din fiinţă să râdă, după cum spunea Baltasar Gracian în secolul al XVII-lea, iar cealaltă jumătate, prostia, să apară ca ceva universal.

Ciudăţenia lumii, absolutizată, duce - în secolul nostru - la revelarea absurdului. Este ceea ce se întâmplă la Eugen Ionescu care vede lumea ca un spectacol, numai că accentul cade la el pe absurditatea, cudăţenia comică, pe fascinaţia lui „înmărmuritoare" ce-o depăşeşte pe cea a tragicului: „În lumea asta, mă simt uneori ca la un spectacol; sunt momente rare, bineînţeles, de pace lăuntrică. Tot ce mă înconjoară este spectacol. Spectacol de neînţeles. Spectacol al unor forme, al unor chipuri în mişcare, al unor linii de forţă opunându-se, sfâşiindu-se între ele, înnodându-se, deznodându-se. Ce maşinărie ciudată! Nu tragică, ci înmărmuritoare" (Eugene Ionesco, *Note şi contranote,* 1992, p. 223). Autorul Scaunelor ne propune o radiografie comic-ciudată a „roadelor-nimicului", „florilor nimicului", a propensiunei spre înlăuntrul lumii, o exprimare a conflictului pur, dramei pure, a „înseşi stării existenţiale". Ceea ce descoperă într-o asemenea perspectivă de la marginea lumii către înseşi izvoarele existenţei este *neînţelesul,* nimicul ca idee universală: „Neînţelesul nu apare decât atunci când te întorci către izvoarele existenţei; când te aşezi pe margine şi o priveşti în ansamblul ei" (Ibidem, p. 224).

Ionesciana margine a lumii este bineînţeles analogă emines-cianei *margine a uitării.*

În teatrul existenţialist sartrian, revine vechea convenţie, potrivit căreia „orice fiinţă umană are o esenţă imuabilă, constantă, adică, în realitate, un suflet nemuritor". Iraţionalitatea condiţiei umane se expune, la Sartre şi Camus, sub forma construcţiei logice a raţionamentului lucid, în timp ce Teatrul Absurdului părăseşte în mod deliberat demersurile raţionale şi gândirea discursivă (a se vedea în acest sens Martin Esslin, Theâtre de l'Absurde, Buchet Chastel, 1963, p. 20-21).

Omul eminescian priveşte lumea-spectacol de pe „marginea uitării" dincolo de care tot ce este vis şi iluzie se topeşte într-un indeterminat neunde, în neant („Iar visuri şi iluzii, pe marginea *uitării,* I Trec şi se pierd în zare ca paserile mării" - *Nu mă-nţele*-gi). E punctul de vedere distanţat ionescian, distanţarea permiţând o revelare mai puternică a absurdului. La Eminescu, marginea lumii se identifică cu şi mai ontologizata margine a *uitării.*

Pe autorul *Scrisorilor şi* autorul Scaunelor îi apropie cu deosebită relevanţă această focalizare a măştii lumii, ca simbol al farsei pe care o joacă şi care ascunde sensul degradant, „moartea ei inevitabilă": „Acest univers şi noi, care facem parte din el, ar fi deci, pentru a reveni la ceea ce am spus deja, o enormă farsă"; „Vreau să reintegrez această lume, ştiind bine că este pândită de moarte inevitabilă".

Cedând totalmente terorii angoasei, Eugen Ionescu acceptă condiţiile relativizante ale farsei universului mundan, intrând dezarmat în joc, care este jocul lui Dumnezeu (Regizorul) cu conştiinţa că „existenţa noastră este scurtă".

Dincolo de aceste pledoarii programatice pentru ce ar trebui să fie teatrul, esenţa lui rămâne aceeaşi în toate timpurile (Eminescu se referea, **într-un** comentariu la piesele lui Olănescu, şi la teatrul vechi chinez): *reprezintă* fiinţa, o înfăţişează în „arătările" ei fundamentale, punând în mişcare, aşa cum preciza Antonin Artaud în cartea sa Le Theâtre et son double (Paris, 1938), ceea ce este manifestat. Cu alte cuvinte, scoate esenţa fiinţei lumii din „culise" şi o face reprezentabilă prin fiinţa eului, a actorului (în teatrul lumii).

FIINŢA ŞI RAŢIUNEA (EMINESCU ŞI POSTMODERNISMUL)

Dihotomia Fiinţă/Raţiune, însemn al (post)modernităţii, îl marchează adânc pe Eminescu.

El se situează de fapt în plasa de (lucii) mreje, amintită în *Glossă,* a aparenţei / disparenţei sensului lumii („Au e sens în lume?", se întreba într-o poezie de tinereţe). Ontologia este pe cale de a fi înlocuită de gnoseologie (epistemologie). Nu întâmplător în Scrisoarea î apare Cugetătorul (bătrânul dascăl) prin care este personificat Kant şi care are „universul fără margini în degetul lui mic", sprijinind, precum Atlas, lumea şi vecia într-un număr. Cugetătorii, „palizi şi sinistri", sunt prezenţi şi în Memento mori cu neputinţa lor de a abate cursul lumii. Prinşi în plasa „combinaţiilor iluzorii", ei nu se aleg decât cu revelaţia negativă a apusului de Zeitate şi a asfinţirii de idei.

Dihotomia Fiinţă/Raţiune se traduce în dihotomia Poet/ Cugetător.

Narcisismul şi hiperionismul gândirii, axate pe plăcerea cufundării în autoreflecţie şi autoreflectare specular ă (Hyperion este un Narcis încremenit în actul oglindirii în propria esenţă, de Mergător deasupra Lumii), însăşi capacitatea de creativitate mitopo(i)etică impun un Poet puternic. El este înconjurat, ca Dyonisos de cortegiul de bacchante, de „o oaste de imagini", de „turma visurilor" sale, de o vijelie de gânduri romantizate.

În contrapondere, „herghelia de întrebări", care e totodată o herghelie de întrebări de sine, impune un Cugetător slab.

Insemnul atributiv al Poetului este „diadema de stele", în timp ce însemnul atributiv al Cugetătorului este „diadema de spini", identificat în *Împărat şi Proletar* „cununii cea de paie" a Moşneagului-Rege Lear, simbol al delirului.

Or, gândirea slabă, după Vattimo, este marca modernităţii târzii şi a postmodernismului. Gândirea slabă duce la moartea artistului, a operei, a artei. Omul (post)modern se rostogoleşte dinspre Centru spre X (vorba lui Nietzsche), se adânceşte în „utopie, kitsch, tăcere" (după cum diagnostichează acelaşi Gianni Vattimo), se autodistruge din moment ce se transformă în valoare (astfel postulează Heidegger).

Cugetătorul, ca alteritate a Poetului, devine „slab" printr-o gândire care-l înstrăinează de propriul eu, care-l rostogoleşte spre nietzs-cheanul X al iluzoriului, indeterminatului, confuziei valorice, spre revelarea negativă a vieţii ca ceva repovestit de „o străină gură" şi a lipsei de înţeles al lumii, care se imprimă şi cântului („Nenţeles rămâne gândul / Ce-ţi străbate cânturile...")

„Slăbirea fiinţei" o aduce, firește, Raţiunea, fiindcă anume aceasta din urmă o împinge pe cea dintâi într-un act de valorizare care o autodistruge, o pune sub semnul eminescian al Nenţelesului.

Dintre atributele fiinţei tare este numai Raţiunea, or aceasta este tocmai acea care generează o schizoidie a cunoaşterii prin stimularea opoziţiei dintre subiect şi obiect. Explicând-o, Roman-Horia Patapievici precizează că „obiectul devine recisiv în raport cu subiectul", deoarece întotdeauna (subl. în text - n.n.) „obiectul este fie inventat, fie construit, fie cunoscut (în sensul biblic) de subiect" Ca receptacul al Raţiunii, subiectul participă activ la uzurparea suveranităţii fiinţei. Când raţiunea se „întăreşte" se instaurează imperiul teoriei, al relativismului (H.-R. Patapievici, Omul recent, Bucureşti, 2001, p. 247).

Adevărul pe care-l caută Eminescu în inimă, se relativizează, „slăbeşte" în sens (post)modern. „Vană e-a-nvăţaţilor ghicire"; „Jucăria sclipitoare de gândiri şi de sentinţe,/ Încurcatele sofisme nu ex-plic'a ta fiinţă,/ Şi asupra cugetarii-ţi pre mulţi moartea i-a surprins" iată concluziile filosofice amare din Memento mori, în care Poetul caută să se delimiteze de Cugetător: „Şi de-aceea beau păharul poeziei înfocate./ Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate, ce mai nu le-am scris./ La nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură - / în zadar o măsurăm cu-a gândirilor măsură,/ Căci gândirile-s fantome, când viaţa este vis".

Dihotomia Poet/Cugetător este una emblematică, este un summum de diviziuni în două.

Poetul este o ipostază a omului organic eminescian (identificat „bunului sălbatic" tipicului homo antiquus).

Acesta are prin excelenţă intuiţia unităţii lumii, pe care o pune în „dreapta cumpănă". Este eul pur, simbolizat de Narcis.

Cugetătorul este ipostaza omului artefact, omului raţional, care construieşte lumea, o în-cifrează, o pune în „sisteme numeroase", în universalii şi denominaţii. Acesta are o viziune „digitală" (cum îi zice Patapievici), exprimând lumea - adică - prin cifre şi numere, prin constructe pitagoreice, nominaliste, kantiene (categoriale), prin fragmente eteroclite care nu se mai pun sub semnul unităţii.

Este eul raţionalizat, teoretizant, angajat în mecanismul, nu în spiritul existenţial al lumii, emblematizat de Hyperion.

Narcis/Hyperion este concretizarea dihotomiei Poet/Cugetător, Fiinţa/Raţiune, (Postmodernismul merge anume pe astfel de opoziţii care deschid parantezele opoziţiei fundamentale modern I post-modern: epistemologie / ontologie, autoritate / anarhie, utopie / hete-rotopie, negentropie / entropie ş.a.; vezi Mircea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, Bucureşti, 1999, p. 89 ş. cl.).

Însemnele omului eminescian postmodern, care face uz în mod prioritar de discursul autoreferenţial, bazat pe ludic, biografism, atitudine parodică, fragmentarism, elemente metaficţionale bizare, marcate de indeterminare,

oscilare opozitivă, deconstrucţie, inter-textualitate, se pot găsi concentrate într-o "precuvântare" la o nuvelă proiectată care se intitulează sugestiv *Contrapagină:*

„PRECUVÂNTARE"

Cocheta damă: Lumea - are un stabiliment de foto- şi litografie, în care fabrică pe fiecare zi mii şi mii de bilete â la minute, cum s-ar zice, care au pe-o parte un nume oarecare dictat, anume de Signora Lume - sub nume însă Monsignorul culegător de tipografie Destin are insolenţă a pune ce vrea Domnia-sa, ce-i plesneşte prin cap Domniei-sale, nu ce i se dictează./

Aşa d.e. Doamna Lume	Ms. Destin scrie:
dictează:	
D-nu PETRICA MOFT	PETRICA Compte MOFT[E]
farsor en gros et en detail	om politic
COSTEA URLĂ	CONSTANTIN URLATORIANO
Cu minavetul	poete et grand homme de lettres
TACHE CARAGHIOZLÎC	CONSTANTIN CARAGGIO
Comedianţ	Artist dramatique
COLTUC BÂRZEA	Prince COLTUQUE BARZE
Vacariu sau în cazul cel	Ministre Secretaire d'Etat
din urmă Bostan-başa	aux Affaires &c.
STAN ÎNJURĂTURĂ	DON ESTEVAN DE LAS
Om beţiv sau hengheriu	JURADORES
	Journaliste

Astfel d.e. s-a-ntâmplat ca Doamna Lume să dicteze

M.E.

Feuilletoniste ennuyant

şi D. Destin să scrie:

M.E.

Sufler de Teatru.

Încă una. Pe reversul acestor bilete ce circulează pe pământ sunt scrise lucruri nediscifrabile - şi cu toate astea ele se descifră toate abia atuncea cînd biletul încetează d-a circula. Biletele nu circulează toate până la un anume termin; ele variază în termine-le lor. Cu cât terminul e mai scurt, cu-atît reversul e mai gol şi abia după ce espiră terminul ştii bine-bine câtă valoare internă avea biletul - până la espirare biletul are dreptul şi lumea cealaltă are datoria a mai sta la îndoială, a mai spera sau a mai despera.

Este însă o individualitate care are pretenţiune că nu se înşeală în apreciarea sa. Această individualitate se numeşte Gura lu-mei. Diferinţa caracteristică, specifică şi esenţială, între Lume şi Gura lumei e frapantă:/

[lum]ea în genere e bună, gura lumei e rea

[lu] mea e dreaptă, gura lumei nedreaptă

[lu]mea e eternă aceeaşi, gura lumei pe fiece zi alta

[...] diferinţa dintre lume şi gura ei e aceea dintre conştiinţă şi [v]orbă - între fond şi formă - între materia eternă şi corpul trecător.

[Se-]ntâmplă însă că Domnul Destin în loc de-a interpreta [dic]teul D-nei Lumi în bine îl interpretă în rău, d.e.:

Lumea	Destin
L. SCHUBERT	L SCHUBERT
Compozitor de geniu	muritor de foame în Viena
L. BURGHARDT	L. BURGHARDT
poet de geniu	muritor de foame în Berlin
M-me...	M-me...
Poetă de geniu	Cerşitoare în Paris
TORQUATO TASSO	TORQUATO TASSO
Epic de geniu	Idiot

&c. &c. &c. şi aşa în infinit. Maşinele din Thypographia D-nei Lumi sunt eterne; ele se numesc şi legi;

combinaţiunile curioase a D-lui culegător Destin sunt asemenea curioase; ele se numesc: împregiurări.

Gurei-lumei jurnaliştii i-a dat încă o numire mai frumoasă -aşa ceva gogoneţ şi simpatic totodată - i-au zis: Opiniune publică.

Opiniunea publică - Gura lumei - e imanentă şi emanentă de Public (numire ridicată pentru: Lume).

Jurnaliştii sunt răutăcioşi. Au făcut lumea de sexul d-nealor: Public substantivus generis masculini, pe cînd Lume e substanti-vus generis foeminini id est foemina - şi după aceea i-a dat opiniune, adecă cugetare, pe cînd orcine ştie că Lumea, *adică femini*na, are numai gură, dar nu cap, cugetare, opiniune./"

Contrapagină prezintă o „harababură ontologică" (expresia e a lui Radu G. Ţeposu), pe care o generează deformarea grotescă a Lumii prin Gura Lumii (zisă şi Opinia Publică) şi a Textului dictat de Lume prin textul scris de Domnul Destin, care e o formă sau o formalitate a fondului, o caricatură. Ca şi în Antropomorfism, *Privesc oraşul-furnicar. Cu gândiri şi cu imagini, Cugetările sărmanului Dionis,* Lumea apare distorsionată, anamorfozată, fiind înfăţişată în viziunea ironică sau sarcastică a poetului ca „un vis searbăd de motan", ca un furnicar unde toţi merg „de-ndoase-lea" „în prohod" ca un teatru (theatrum mundi) burlesc, ca o formă fără fond: „Ceea ce dictează Doamna Lume e sigur ca fondul şi ca absolutul, [ceea] ce scrie D. Destin e relativ, e forma acelui fond, acelei m[aterii]. D.e. Dacă D-na Lume dictează: A. Creaţă, dobitoc în piel[e de] om, şi Destinul scrie. A. Creaţă, ministru al Instrucţiunei, a[tunci] acest ministru nu e **decât** forma sau formalitatea fondului, [nu] e decât haina ce îmbracă corpul, nu **e** decât numirea Minis[tru] ce îmbracă individul **dobitoc,** nu **e de** cât tichia de mărgăritar ce îmbracă, ce ascunde chelboşia.

Fiind aşadar că Doamna Lume sau Domnul **Public e** ceea [sau] acela care dă tactul atât la existenţa, cât şi la judecata **asup[-**ra] unui umilit individ, ca sub-sau nesubsemnatul, **de aceea îmi** iau şi eu libertatea de-a-i adresa următoarea **adresă** pr[in care cer cartă de legitimaţiune sau răvaş de drum, **pe vechie, pentru** de-a cutreiera întinsul d-neaei sai doninici-lui Imperiu".

Postmodernista *Contrapagină* **eminesciană se încheie** prinlr-o ironizare fină, care e chiar o reducere **socratică** la absurd şi o alunecare în absurdul narativ urmuzian, a propriei **persoane, care** scrie nu o operă serioasă, ci o carte de calicie, şi a persoanei cititorului, chemată să-l dea de gol („cum **n-a dat pe alţii**") **pe** aulor şi luată în derâdere că grija ei cea mare **este** ea însăşi:

„În fine, dacă veţi vede că n-am fond şi voi să mă susţin numai cu creditul personal (ca mulţia alţii) / sau cu furtul de **prin alţii** (asemenea ca mulţi) -dă[-mă] mata de gol pe mine, cum **n-ai dat** pe alţii şi dă[-mi] prin verdictul matale deplină **carte de** calicie.

V-aş fi scris mai mult, dar... la ce să vă supăr mai **mult** cu caria de vizită a unui om, cînd grija [ma]**tale-cea** mare **eşti** mata însuşi... Îmi permit numa [a] mă subsemna al Domniei-voastre amic or inamic - toute-egale,

M.E."

Dezbaterea cantemiriano-barocă dintre Lume şi Destin, căruia cea dintâi îi dictează precepte (de)onlologice, reprezintă în fond un postmodern Divan eminescian al Fiinţei cu Raţiunea sau al Ontologiei cu Epistemologia.

SUMMARY

Academician Mihai Cimpoi's present book analyses the work of the great Romanian poet Mihai Eminescu through an existential approach.

In the process of acquiring knowledge about the word, the poet is overwhelmed with such kind of questions as: What? Why? How? What's the purpose of? What is the human being? What is the sense of life?

As a 'limited being in time and destined for death' (Heidegger), the man tries to define his relations with the contingent and the transcendent, to perceive the essence of life and world. The poet tries to find the universal principles, the foundations of the existences, 'the essence of the beings, in the manner of Empedo-cles 'roots', Anaxagoras 'seedes', Democritus 'atoms', Plato's 'prototypes', Hegel's 'ideas', and Kant's 'categories'.

The cognition'path' is yet scattered with a lot of'traps', many limits, what generates a permanent existential tension which is an essential datum of Eminescu's mythopoetical thought.

The Eminescian man is pre-eminently a tragic man. In this way the tragism is but the consciousness of the existence of an universal order under the sign of destiny and of the limits set on the pathway of man's self accomplishment. The world ciphers and codifies its senses to those who make desperate efforts to know it. For Eminescu the world takes, thus, the shape of a sad and intricate book'. The one who takes the look at its obscure pages rather in-ciphers than de-ciphers it, similar to Hegel's god who, merging with his own creation, as the result of materialization feels himself denied. Once the negative in the poet's thought is set up it appears what the author himself calls 'the tragic knot'.

This knot concentrates all the themes (the my-themes, understood as complex figures related.to traditional mythology or to the one imagined by the poet himself): life/being, death/non-being, limits, negative beauty, anxiety vs. wish, sufferness, loneliness, melancholy, time and space, endlessness (Eminescu and Brâncuşi), abyss, destiny, despair, the nothing (nihilism and 'God is dead' concept), the becoming, movement, will (Eminescu and Schopenhauer), cirole, mystery (nonsense and relative nihilism), world as a scene, being and reason. In addition to all these con-cepts there are also some medieval ones used by the Romanian poet: the castle, the world as a book, the world as a song, God as a Creator, fortuna labilis, the idyllic, memento mori, ideality.

Mihai Cimpoi analyses Eminescu's work through an existential point of view: creation like a framework for the lights and shadows of the being - as it is seen in the classic and modern philosophy (Plato, Aristotle, Hegel, Kant, Jaspers, Kierkegaard, Sartre, Cioran, Noica) or as it is interpreted in the modernist and postmodernist poetry (the parallels with Baudelaire, Rimbaud, Blaga, Arghezi, Bacovia, Barbu, Stanescu are frequently drawn). The modern physical and psychological researches as regards movement, time, space and becoming (Einstein, Freud, Lupaşcu, Jung etc) are taken into account.

It is clearly foreseen a relationship with postmodernism especially concerning the connection between Being (ontology) and Reason (epistemology).

In this manner of interpretation academician Mihai Cimpoi continues his study about Eminescu's work perceived though an ontological aspect.

Translated by Doru Cimpoi